

Encycl. O.

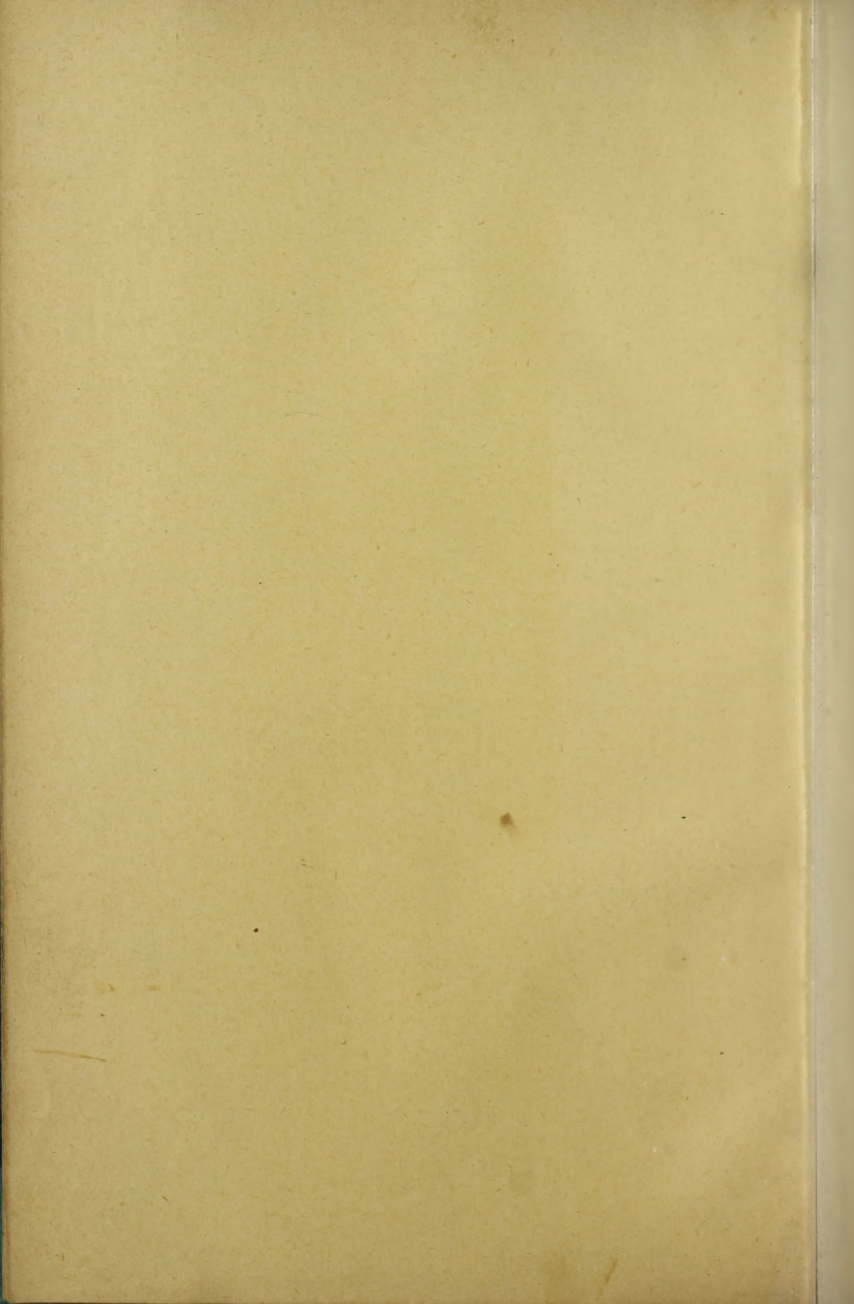
79

74.

53.1
REMÉNYI JÓZSEF

AMERIKAI ÍRÓK

KULTURA
ÉS
TUDOMÁNY





KULTURA ÉS TUDOMÁNY

AMERIKAI ÍRÓK

FRANKLIN-TÁRSULAT BUDAPEST

Engel. O. 79

74

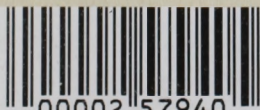
288702

AMERIKAI ÍRÓK

írta

REMÉNYI JÓZSEF

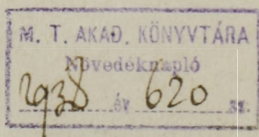
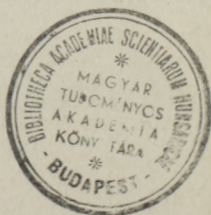
MTAK



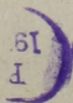
0 00002 57940 5

FRANKLIN-TÁRSULAT BUDAPEST

115361



FRANKLIN-TÁRSULAT NYOMDÁJA.



JAMES FENIMORE COOPER.

Nem tudom, hogy a mai magyar diákvilágban élmény-e még James Fenimore Cooper «Az utolsó mohikán» című regénye. Korunk örült civilizációjában vajjon mit jelent ez az író az olvasóknak? Georges Duhamel Pasquier regényében szó esik róla. Régi kritikai művekben lapozgatva, Balzac elismerő véleményével találkoztam. Amerikában Henry Walton Boynton kimerítő tanulmányt írt Cooperről. Joseph Conrad naplójegyzeteiben az amerikai író «költői érzéseiről» beszél. Nagyjában azonban az a helyzet, hogy Cooper idejét mult írónak látszik. Szinte stílustalan foglalkozni vele. Valóban stílustalan-e? Az amerikai irodalom kialakulásában csak sorrendi szempontból lenne jelentősége? Babits Mihály jegyzi meg Dantéről írt cikkében, hogy az irodalomban és a művészetben nincs fejlődés, mint a tudományban vagy a technikában. Ha ezt a felfogást magunkévá tesszük, — s jómagam vallom ezt a felfogást — akkor Cooperről, mint hangsúlyozott irodalmi értékről, csakugyan nehéz beszélni. Úttörő volt, az igaz; mesélt, amikor az amerikai történelem a valóságban írta a maga regényét; nemcsak az amerikai, de az európai olvasókat is szórakoztatta s olyan világról írt, amely az amerikaiak túlnyomó többségének épp-



olyan ismeretlen volt, mint az európai olvasóknak. Csak mint «story teller» érdekes, vagy pedig mint alkotó művész is? Ebben az ismertetésben ezekre a kérdésekre igyekszem válaszolni, de már most előrebecsátom azt a meggyőződésemet, hogy Cooper irodalmi jelentősége fölött, ezer és egy fogyatékosága ellenére, nem lehet gúnyos mosollyal napirendre térni. Noha inkább irodalomtörténeti adat, mint irodalmi esemény, alkotó képzelete bizonyos eredményeivel ma is számolni kell. Jóllehet művei tárgyánál fogva egzotikus író, művei szellemében több az egzotikumnál. Nem volt nagy író; sokszor egészen rossz író; ámde annyira író volt, hogy a kritikai elemzést megérdemelte. Amerikai viszonylatban, ha például műveit összehasonlítjuk szépíró elődeinek, Charles Brockden Brownnak vagy John Burrnek műveivel, ha tengeri történeteinek, indián elbeszéléseinek, az úttörők kalandjainak hangját és formáját figyelembe vesszük, akkor kimagasló jelentősége elvitathatatlan; csak akkor válik kétes értékűvé, ha világirodalmi viszonylatban foglalkozunk vele.

James Fenimore Cooper 1789-ben született New Jersey állam Burlington községében, s 1851-ben halt meg Cooperstownban, ahol el is temették. Első komoly kritikai és életrajzi ismertetést csak 1883-ban kapott, még pedig James Lounsbury amerikai irodalomtörténésztől, akinek műve — az azóta megjelent egyéb ismertetések ellenére — ma is a legmegbízhatóbb képét adja Cooper irodalmi fontosságának és emberi tulajdonságainak. Cooper nem köntörfalazó író, de nem is lelki szorongást kiváltó művész. Micsoda tulajdonképpen? A róla szóló Lounsbury és Boynton élet-

rajzokat mi igazolja? Pusztán az, hogy érdekes író volt? Kell, hogy egyéb tulajdonságokért is rászolgált az érdeklődésre. Vagy talán fel kell áldoznunk az irodalmi szempontot, hogy Coopert tollunkra vegyük? Tény, hogy a válogatott ízlésű olvasót nem veti le lábáról, de nem is vált ki ellenszenvet belőle, még abban az esetben sem, ha úgynevezett érett ítéletével kamaszkori élményének gyönyörködtető emlékét lekicsinyli. Cooper nem ismeri az íróművészet fékét, csak közlékenységét s azért látszik sokszor annyira művészietlennek s a snob-kritikusok egyenesen meglepődnek azon, ha kritikai méltatással közelünk műveihez. Persze, a külső forma fontosabb műveiben, mint az esztétikai forma, s azért inkább szórakoztató író, a tartalmával érdeklő, mint művész. Mindez a gyöngesége azonban nem változtat azon a tényen, hogy nemcsak mint az amerikai szépirodalmi alkotások egyik úttörője érdemli meg az ismertetést, hanem mint tehetséges író is. Alakjaival hatott, környezetrajzával, Bórharisnya romantikájával, sodró tempójával. Ezek ugyan nem mély értékek, de annyiban azok, amennyiben író teremtette meg a jellemeket, vérmérsékleteket és helyzeteket s nem csupán a tollforgató. S ha arra gondolunk, hogy kritikai szempontból milyen lehetetlen korban élt, akkor az a feltűnő, hogy a művészi érzéknek, a harmónikus egységnek elvét nem szegte meg teljesen. Alakjait hajlandó egy síkon ábrázolni, ami kezdetleges jellemrajzolásra vall, ámde van eset, amikor nem a könnyebb végét fogja meg a dolognak s jellemezni is tud. Viszont Diogenes lámpásával sem találhatnánk műveiben olyan sort, amelyből a tiszta művészre lehetne követ-

keztetni. Cooper azért írt, mert elbeszélni akart, de aligha azért, mert művészileg akart elbeszélni.

Mark Twain mondotta Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll) «Alice in Wonderland» című kedves extravaganzájáról, hogy «minden nemzedék fiataljai» olvassák. Azaz : függetlenül a kortól, csakis a fiatal lélek tud gyönyörködni ebben a műben, s miért ne lennének nyolcvanéves fiatalok is? Cooper munkáinak nem lehetne ennyi elismeréssel adózni, ugyanakkor azonban igaz, hogy a felnőttek szempontjából nem megalázó, ha beismerik, hogy Cooper művei nem untatják őket. Azt is mondhatnám, hogy Coopert olvasni egyenesen föltétele annak, hogy megmaradhassunk fiatalnak ; no de beismerem, hogy ez némi túlzás. Még pedig azért túlzás, mert Cooper nem volt annyira művész, hogy ezt az elismerést kiérdemelte volna. Könnyen a fejére olvashatjuk, hogy a tiszta művészi érzékenységről nem volt fogalma ; s hiába zúgolódnak hívei, akiknek ma is jelentékeny a számuk, ezt a tényt nem lehet letagadni. Az életben rendesen vagy az anarchia, vagy a terror, vagy pedig a konvencionalitás uralkodik. Az utóbbi technikája az új keretek közepette megváltozhatik, de azért nem szűnik meg konvencionalitás lenni. Cooper ujdonsága elsősorban mégis az új környezetben megszűnt egzotikumot kereső érzést és ízlést elégíti ki. Mint ahogy a jellegzetes moralista túlsokat vár a világtól s igen keveset önmagától, éppúgy az átlagolvasó, mert korai XIX. századbéli amerikai íróról van szó, *ipso facto* elvárja tőle, hogy kalandos értelemben érdekes legyen, függetlenül attól, hogy csakugyan íróművész-e vagy sem. Végül is az átlagember nem művészi szándékkal megy a

moziba, hanem, hogy könnyen és olcsón szórakozzék; így volt soká s még ma is így van az átlagolvasó Cooper műveivel. S irodalmi tekintetben ez az író mégsem tekinthető *quantité negligable*-nak; csak népszerűsége vagy volt népszerűsége miatt teszi ezt a benyomást. Harminc kötete, amelyről inkább az irodalomtörténet, mint az utókor vesz tudomást, tartalmaz olyan művet, amelyek bekapcsolódnak az élők érdeklődésébe is s ebben az érdeklődésben elfér az értékesebb tartalmú gyönyörködés.

Cooper a «frontier» civilizáció írója s ennek a valóságnak alapján kell megítélnünk. Mint ahogy ma is legalább féltucat amerikai író megírja az «amerikai» regényt, így Cooper is (s ebben a tekintetben ösvényegyengetőnek mondható) az «amerikai» regény megírására törekedett. Az európai írók közül főként Walter Scott hatott rá; ennél fogva nem meglepő, hogy első jelentékenyebb művével, a «The Spy» cíművel (az azelőtt megjelent «Precaution» című elbeszélése jelentéktelen) a Scott-hatásokat nem tudta eltitkolni. Ez a mű a többi között arról nevezetes, hogy nemcsak a közönségnek, hanem az író feleségének is tetszett, aki, úgy látszik, első félig-meddig megbízható kritikusa volt. A «The Spy»-t ne ítéljük meg mai ízlésünkkel. Sok benne a naivság, a rejtélyeset szuggeráló lehetetlenség. Mégis érdekes munka; környezetrajza elfogadható; az 1780-i esztendő New York környékbeli atmoszféra érzékeltetése íróra vall; a cselekmény eleven, a konfliktus izzó, a Wharton-család ellentmondásokban gazdag sorsa figyelmet keltő s a kém végzete leköti az olvasó érdeklődését. George Washington alakja túlzott s elrajzolt; gondol-

junk Jósika Miklósról s akkor körülbelül tisztában vagyunk a regény színvonalával.

Coopertól nem lehet az egészséges romantikát elvitatni. Ha például «The Pilot» című regényét olvassuk, amelyben tengeri emlékeit elevenítette föl (Cooper a tengert jobban ismerte, mint az indiánokat), akkor azt látjuk, hogy az Anglia északkeleti partján lejátszódó történetben úgy tudja ábrázolni a tengerészek életét, különösen «szakmájuk» hősiességét és a vele kapcsolatos hozzáértést, hogy e foglalkozás romantikáját a szó egészséges értelmében meggyőzővé teszi. De igazi sikereit indián történeteivel szerezte. Bórharsnya történeteiben legmúltóbb emléket állított tehetségének. Ez az öt kötet, — «The Deerslayer», «The Last of the Mohicans», «The Pathfinder», «The Pioneers» és a «The Prairie» — ahogy az egyik amerikai kritikus megjegyezte, Iliásza és Odisszeája a XVIII. század Amerikájának. Témája a vadon meghódítása. Talán csak Tom Coffin, a «The Pilot» egyik hőse, ment át annyira az amerikai köztudatba, mint Chingachgook, az indián és Uncas nevű fia, s persze maga «Leatherstocking».

Cooper nem szerette a «frontier» civilizáció durvaságát; annyi érzékenység volt benne, hogy annak kinövéseit nem bírta el; viszont volt benne annyi romantika, hogy a tapasztalat romantikáját kiegészítette a magáéval. Bizonyos realizmusra mégis törekedett. Nemcsak az indiánok heroizmusát igyekezett megírni, hanem ravaszságukat, sunyiságukat is. Tévedés lenne azt állítani, hogy az indiánokról festett képe megfelel a valóságnak. Sok az elképzelés ábrázolásában, sok a gyermeki képzeletre ható elírás. S miután jellemrajzoló készsége hiányos volt, tehát túlságo-

san leegyszerűsítette szereplőit, amivel persze megkönnyítette a naiv olvasók kíváncsiságának kielégülését. A természetet és a tengert szerette, s amikor erről a két «megfoghatatlan méret»-ről írt, akkor a költői lendület annyira magával ragadta, hogy éreztetni tudta a vihar zúgását, az erdő csöndjét, a tenger mélységét. Ezek olyan értékek, amelyekről azoknak sem szabad megfeledkezniök, akik kézlegyintéssel készek Coopert elintézni. Az emberi lélek útján bizonytalanul járt; de a természetből és a tengerből kicsalta a lelket, s különösen a természet és a tenger szenvedélyességét, vad felháborodását tudta szavakba foglalni.

A nők ábrázolásában ügyefogyott írónak bizonyult. Általában, amikor a társaságban akart mozogni (kétévi Yale tanulmányai ellenére nem tudott egykönnyen «gentleman» lenni), akkor együgyű hatást tesz. Női végzetesen hiszékenyek, hidegek, közhely-tisztelők. A legnagyobb jóakarat mellett sem lehet női alakjaira emlékezni. Pszichológiája megbízhatatlan; a «deus ex machina» olcsóságával segít magán, amikor helyzeteire nem talál megoldást. Túlsokat is írt. A mondatok zenei szépségével szemben botfűlű volt. Vannak mondatai, sőt fejezetei, amelyek valósággal megalázzák a kifejezés szépségének és a szerkezet egységének elvét. Erkölcsei szándékai nagyon is szembeötlők. Férfiasságot, lelki előkelőséget, bátorságot, nemességet hangoztatott, ezt azonban olyan feltűnően tette, hogy tanító céljaival megölte a művészi élményt. Annyi bizonyos, hogy érdekesen írt, hogy meseszöví képessége gazdag volt s hogy érdeklődés-fenntartó képességével lefegyvezerte az olvasó jellemraj-

zólo megbízhatóságot kereső kritikai érzékenységet. Gondokat elásó író volt, s azért inkább rokonszenves, mint kivételes jelensége az amerikai irodalomnak. Magánéletében sok baja volt környezetével, mert ragaszkodott meggyőződéséhez. Sorsa földjén gyakran virított a düh, de a kacagás is, amikor a maga és hívei énjét képzeletével szórakoztatta. Néha szavai úgy csillognak, mint a pataokban a cseppek, ha a nap fényét ráveti, s ekkor nem törődünk azzal, hogy mennyire művész, mert annyira kedves, mint elbeszélő férfi, Idegeiben a félművész nyugtalansága táncolt, de lelkében mesemadarak is repdestek. Furcsa összetétele a műkedvelő és a hivatásos írónak, a kifejezhetőnek, amely nem követel megerőltetést és a kifejezettnek, amely természetes. Amikor rosszul írt: kertelt; amikor jól írt: mesélt. Cooperben a mesélő elfeledteti a kertelőt. Ahogy a holdvilág a fűszálra néz, ahogy a költő a magánynak cselt vet, ahogy az álmodozó a széllel együtt vágtat, szóval, ahogy a képzelet értelmet visz az erőtlenségbe, a közönybe és a veszedelembe, éppúgy James Fenimore Cooper is, egyetlen, de élő képzeletével értelmet vitt abba az amerikai «frontier» civilizációba, amelynek előtte nem volt hozzá hasonló megszólaltatója.

Hogy Cooper egy *genret* teremtett meg, amely a Karl Mayek s hasonló írók problématikus szórakoztató jelentőségére vezetett, ezért csakugyan nem lehet felelősségre vonni. Ami Cooper esetében őszinte írói törekvés volt, az követőiben programmá satnyult. Bonyolult és szubtilis helyzeteket s jellemeket hiába keresünk az amerikai íróban, viszont szándékai különbek utánpótlóinál s eredményei is. Daniel Defoe is alaptalanul vá-

dolnók azért, mert a yorki Robinson Crusoe hatása alatt az üzleti szimattól megihletett írók hozzá hasonlóan igyekeztek írni s a tőle fölfedezett témát variálni próbálták. Cooper nem volt zseni, akit nem lehetett volna utánozni; annyira mégis tehetséges volt, hogy utánzói, akik hírnevének ártottak, túltehettek volna rajta. Végeredményében az irodalmi kaviárt élvezőknek is be kell ismerniök, hogy Bórharisnya, a romantikus hős, kiirthatatlanul belevésődött a világ közvéleményének tudatába. Ez a tény korántsem igazolása Cooper alkotó nagyságának, de megerősíti azt a felfogást, hogy olyan alakkal ajándékozta meg az emberiség kaland-kíváncsiságát, amelyet a képzelet segítsége nélkül s a kifejezés valamelyes képessége nélkül nem lehetett volna megteremteni.

RALPH WALDO EMERSON.

Ralph Waldo Emerson alkotó eklekticizmusát, filozófiai és művészi szándékaiban egyaránt, egyensúlyba hozza világnézetének erkölcsi és metafizikai összhangja. Ő maga minden bizonynyal, ha fölkelhetne sírjából, elcsodálkoznék azon, hogy a XX. század diktátorainak tudósai a «totalis állam» igazolására, a faji fölény elvének megerősítésére mi mindent nem ragadnak ki műveiből. Tagadhatatlan, hogy Carlyle hősimádatától nem idegenkedett; kétségtelen, hogy angolszász hagyományaihoz ragaszkodott az amerikai keretek közepette is; az is bizonyos, hogy egy kialakuló demokratikus társadalomban, new englandi és philadelphiai környezetében, a demokrácia jelentkező csőcselék-árnyékaitól irtózott, mint Shakespeare «a gyilkos fagy»-nak nevezett haláltól, amely természeténél fogva értéket is elpusztít. Emerson a többi között Rómába menekült, mert már nem tudta elviselni «a pennsylvaniai unalmat és lármát». Eléggé könnyű erkölcsi snobismust magyarázni Emerson lelkivilágába; az egyszerűség keresetlenségétől messze állott, ugyanakkor azonban el kell róla ismerni, hogy az anyagiasság építő ellensége volt s hogy az élet erkölcsi föltételében a szabad lélek önmagára ismerő lehetőségeit érezte, nem pedig

azt a gátló felfogást, amelyet bíráló ellenfelei állítólagos képmutatására vezetnek vissza. A könyvek között úgy botorkált, mint a szerzetes a szentek árnyékában; de a könyv nem a nekropolisz bibliája volt, hanem az életé, amelyben a szellemnek kell uralkodnia, s az akaraté, amelynek lényege, hogy az emberi butaság és gonoszság leküzdhető. Ajka, sem unitárius pap korában, sem írói és előadói tevékenységében nem tudott megbarátkozni a felelőtlen szavakkal; s az ostobaság és fölényeskedés betegségének bacillusától nem engedte magát megfertőzni. Mint a szerzetes, aki az alázat göggyében inkább a szentekkel társalog és Istennel, Emerson is a szellem méltóságának tudatában a roncsolt szavak és cselekedetek világában inkább az értelem és erkölcs titkával folytatott beszélgetést, mint pusztán a tapasztalattal. Nem a vágy írója és gondolkodója volt, hanem a valóságé, a plátói rejtélyé, amely nem is vágy annak, aki csak materialista. Lélek-gladiátor, akit inkább tisztelni lehet, mint szeretni, mert hajlamainál és céljainál fogva sokkal inkább jelkép, mint érzés, sokkal inkább titok, amely emberré vált, mint ember, aki a vátesek vagy Isten kegyelméből való költők módján titokzatos tudott volna lenni.

Emerson mindenkiben a legjobbat kereste; viszont természetéből következik, hogy az elvontságot jobban tudta megölelni, mint nem a mindenségben, hanem az emberben megnyilatkozó valóságot. Goethetől eltérően, aki a cselekedetben kevés lelkiismeret-lehetőséget látott, Emerson a cselekedetben az erkölcsi tartalmat értékelte. Önmagával szemben szigorúbb kritikát gyakorolt, mint másokkal szemben, ami minden

bizonyval «self-reliance» bölcseletéből ered; de akiket értékelt, mint például Carlylet, akivel negyven esztendőn át levelezést folytatott, vagy Coleridget, Wordsworthot, azokkal szemben sem tudott teljesen fölmelegedni. Stílusa s filozófiai rendszerrel szemben érzéketlen természete, amelyben sokkal több a következetlenség hangulatának értelme, mint az értelem következetességének hangulata, kellemesen enyhít azon a ridegségen, amelyet puritán öröksége megkívánt tőle. Ha képzelete nem lett volna meggyőző, akkor csökönyös erkölcsi és metafizikai felfogásával elidegenítette volna a tárgyilagos olvasót; képzelete kárpótolt érzelmi melegsége hiányáért. Az értelem erkölcsétől és a képzelet felelősségétől támogatott illúziók valóságának írója. Az erkölcs gőgjét tompította az érzékenység gazdagságával. Amerikanizmusát azzal fejezte ki, hogy a tucatebertől sem vitatta el az értelem méltóságát; egyéniség-rajongása pedig abban fejeződött ki, hogy a tömegtől rettegett.

Bölcselite az önbizalom elvére épült. S ebből következik, hogy a nálánál racionálisabban gondolkodók, értelmi fölszerelésének gazdagsága ellenére valami értelmi naivságot látnak benne, arra hivatkozva, hogy ez a szélsőséges önbizalom vagy tapasztalatlanságának tudható be, vagy pedig ítélőképessége hiányának. Más szóval, ez a kritika annyit is jelent, hogy nem számolt bizonyos társadalmi és gazdasági tényezőkkel, amelyek túlgyakran nevetségessé teszik az önbizalmat, mert olyik helyzetben az önbizalom önámításba szalad, az illúziók meggyőző valóságába, a valóság meggyőző figyelmeztetésének rovására. Az önbizalom szükségességén kívül a kompenzáció elvét

is vallotta, abból a felfogásból kiindulva, hogy a káros élménynek is megvan a maga hasznos előnye, s az értelmetlennek látszó esetekből is kihámozható az értelem célszerűsége. Emersonban megvolt az a képesség, hogy amikor az árva csöndbe belehajította élethitét, az intellektus képzelettől segített hangjával eltemethette a reménytelenséget ; s ha a sors rémes éjtszakájában a közöny kérge ereszkedett lelkére, ha az élet szédülő és szédelő forgatagában, a ködbe burkolt sóhajok világában minden céltalannak tűnt fel, akkor is alkalmat és módot lelt arra, hogy képzeletével elbarangoljon az ismeretlen célok felfoghatónak tetsző útján. A csönd testvére, a vig hold, ritkán mosolygott szívében ; de amikor azt ajánlotta embertársainak, hogy ne szűnjenek meg a csillagok után nyúlni, ezzel azt a meggyőződését fejezte ki, hogy mégis csak a remény az ember legkülönb vendéglátója a végzet otthonában. Platonizmusából eredt, hogy a természetben a szellem megnyilatkozását látta, s az a körülmény, hogy papi működésével felhagyott, s számos kijelentése is, logikusan arra enged következtetni, hogy az erény metafizikai tartalmát többre becsülte a történelmi kereszténység dogmákon és szertartásokon át kifejeződő természetfölöttiségénél. Mint minden őszinte gondolkodó, egyetemességre törekedett ; tévedés lenne azt hinni, hogy a tapasztalati józanság előtt szemet húnyt ; a tényállás az, hogy sokkal inkább amerikai volt, vagy mondjam : yankee, ami még pontosabb meghatározás, semhogy a tapasztalatot teljesen ellökte volna magától. Az érzékiség költői és fréfiás valósága hiányzik leginkább természetéből, s amikor, a távolságok szemüvegén át,

kissé elvontnak látszik, ez elsősorban arra vezethető vissza, hogy élete és gondolatvilága eltakarja a mindennapiság arcát. Ez valósággal sorsa ironiája, mert hiszen — ha csakugyan megértjük szándékait — ez az amerikai gondolkodó a mindennap csodáira próbálta felhívni az olvasók figyelmét, s épen az nem sikerült neki, hogy a maga mindennapi énjének, tehervivő lelkének humorral ellensúlyozott arcát, a vér természetes pezsgésének realitását megmutathatta volna a világnak. Az aforizmáknak éppannyira mestere, mint Nietzsche, akivel különben alig lehetne összehasonlítani; maximái hangja olykor La Rochefoucauldra emlékeztet, de a hasonlatosság inkább az erkölcsi szándék azonosságát tünteti fel, mint az erkölcsi vérmérséklet hasonlatosságát. A francia író pesszimizmusa az emberi önzés tükre; moralitása a valósággal való viszonylatban életképtelenségének jele; az amerikai író moralitása életigazolás. Ismertetésem elején Emerson alkotó eklekticizmusára hivatkoztam; ezt újra hangsúlyozni kell, mert erősen észlelni lehet platói elemei ellenére, épp a megérteni akarás technikájának következtelenségénél s a gondolkodás pragmatikusan felfogott szabadságának elvénél fogva is, s azért is, mert Emersonnak nem volt filozófiai rendszere, még Spinoza kozmikus elveivel, másrészt Kant kategorikus imperativusával is találkozunk műveiben. S aki alapos tanulmányozás tárgyává teszi Emerson munkáit, az alighanem más hatásokat is észlelhet bennük. Egy bizonyos: az életet nem a véletlen szeszélyének tekintette, hanem egy törvényszerűség megnyilatkozásának.

Emerson egyik kritikusa találóan jegyzi meg, hogy ennek az amerikai gondolkodónak sohasem

sikerült túlságosan észrevehető tanító szerepéből kiemelkednie. Ezzel a kritikus nem azt akarja mondani, mintha a gondolkodótól a nevelés elvének fontosságát elvitatná (ez fogalmi ellentmondás lenne), hanem azt, hogy Emerson elfelejtette a felnőtt olvasókat s azokhoz is nagyon sokszor olyan tanácsokkal fordult, amelyek az érettség cinikus vagy harmónikus lelki környezetében igen egyszerűek, majdnem együgyűek voltak. Úgy látszik, fiatal kora szószerűt nem tudta elfelejtetni, s azért hajlott a prédikációra, a helyett, hogy gondolatokat fejezett volna ki, s azért hajlott az oktatásra, a helyett, hogy megelégedett volna a gondolatok érzékeltetésével. Hol zenei ritmusú, hol kemény formájú, de a mondat művészi egységével mindig számoló tanulmányaiban kész megismételni magát; ez is arra vall, hogy a nevelő izmosabb volt benne a művésznél, akinek az a fő célja, hogy önmagát kifejezze. Naplójában, amelyben önmagával beszélgetett, több a művészet, mint a nyilvánosságnak szánt értekezéseiben. Amíg tanulmányaiban a magától éretődő axiomák (mindig jelleme nemességét éreztetve) legyűrik az eredeti vagy újszerűen kifejezett gondolatokat, naplójában s egyik-másik versében sokkal inkább ráismerünk az egyéni érzékenységet szuggeralni tudó alkotó művészre. Versei többsége jelentéktelen összehasonlítva Poe vagy Whitman műveivel; alkotó és kritikai működése általános értékelésében körülbelül olyan a szerepük, mint Matthew Arnold verseinek. Általában összehasonlítva irodalmi jelentőségét, a magyar irodalomban Gyulai Pál szépirodalmi művei összképére gondolhatunk, vagy a francia irodalomban Sainte Beuve verseire, amelyek kritikai

értekezései mellett eltörpülnek. A megváltás titkát, amely a lélekben rejlik, hathatósabban éreztették tanulmányai, mint versei; ámde tanulmányaiban sok az olyan sor, amely vers-szerűen hat. Érzékenysége inkább a nagylelkű emberé, mint az esztétikai hajlamú halandóé. Gyöngédsége az értelem megértéséből származott, s nem az érzés közlékenységéből.

Élete külső eseményei? 1803-ban született Bostonban; elődei protestáns lelkészek voltak. Kétszer nősült. Első felesége fiatalon halt meg. Alkotó és bölcséleti működésén kívül sorsa legjelentékenyebb eseménye két európai útja, amikor módjában volt személyesen megismerkedni Carlyle, Thackeray, Tennyson s más számottevő angol írókkal és költőkkel. Élete javarészét a massachusettsi Concord községben élte le, amely Mekkája lett az amerikai kultúrvilágnak. Amerikai író társai közül Nathaniel Hawthorne volt legbensőbb barátja, de ez a barátság sem tudott igazán fölmelegedni. Élete alkonyán a téboly jelei mutatkoztak Emersonon. 1882-ben halt meg, s a concordi Sleepy Hollow temetőben alussza örök álmát. Sohsem vett részt semmiféle politikai tevékenységben, ha csak az nem minősíthető politikai cselekedetnek, hogy részese volt a rabszolgaellenes mozgalomnak. Környezete értékes emberei közül Henry Thoreauhoz és Bronson Alcott-hoz is ragaszkodott, de — természetéhez következetesen — inkább az értelem erkölcsével, mint az érzés odaadásával. Kritikai érzékének tárgyilagosságára vall, hogy Walt Whitmant értékelni tudta; noha költői nagyságát elismerte, ugyanakkor megriadt tőle, szenvedélyességétől, barbár nyíltságától.

Művei közül «Nature» című kötetével keltett először figyelmet. Ebben a munkában, amelynek egy-egy gondolatát előadásában is felhasználta, fiatalkori megnyilatkozása ellenére ráismerünk a későbbi Emersonra. Stílus tekintetében is következetes későbbi énjéhez. Eszményisége már ebben a kötetben a lelkeséget kereste a természetben. Szépség-konceptiója nem a dogmák Istene, nem is a föníciaiaktól örökölt Adonis, aki szerelmes Astartéba. Szépsége: az erkölcs rendje, az embert az érzékek rabszolgaságából felszabadító varázs. Tudta, hogy a fecsegő beszédből sok kellemetlenség származik, s már első kötetében a sűrített kifejezésre törekedett. Mondatai fontosabbak, mint fejezetei, szavai fontosabbak, mint mondatai. Ugyanakkor nemcsak a szó, hanem a mondat művészi egységét sem mellőzte, mint ahogy azelőtt említettem; de fejezeteiben, s művei összeségében ezt az egységet nem tudta megteremteni. Művei lényege: az erkölcsön át megszerezhető boldogság tana. Tagadta, hogy szellemi téren Amerika csak visszahangja lehet Európának; ez annyiban ellentmondás, amennyiben ő maga nem volt eredeti gondolkodó, ámde voltak eredeti gondolatai. Az amerikai «szellemi függetlenség» elvét vallotta. Ez az önérzet szép és tiszteletreméltó, ha nem is teljesen megokolt, s mint sok más kijelentése, összefügg önbizalmat hangoztató álláspontjával. «Essays, First Series» és «Essays, Second Series» című kötetek kívül «Representative Men», «The Conduct of Life», «Society and Solitude» című kötetivel érte el a legnagyobb sikert. Művei javarészt idegen nyelvekre is lefordították. A barátságról, a költészetről, a hősiességről, a lélek szerepéről, a sikerről,

a civilizációról az értelem méltóságának hangján írt; ebből a szempontból az amerikai irodalomban úttörő volt. Inkább bölcse, mint okos, s természetszeretetében és metafizikai filozófiájában inkább költői nyelvű gondolkodó, mint költői érzésű és gondolkodású író. Nincs egyetlen olyan verse, amelyben felszabadulhatott volna az értelem hangfogós fegyelmétől. Vegyük egyik versének ezt a négy sorát, amelyben azt énekli, hogy már a halál elkerülhetetlensége miatt sem érdemes kicsinyesnek lenni, veszekedőnek vagy cinikusnak.

*«Life is too short to waste
In critic peep or cynic bark,
Quarrel or reprimand:
'Twill soon be dark.»*

Az első három sor: költői hangú prózai kifejezés. Csak az utolsó sor árulja el az igazi költőt. De kevés az ilyen sora. Annyira érdekelte az örökkévalóság a mindennapiságban is, hogy sokszor elméletté szürkítette önmagát. Naplójegyzeteiben beismeri, hogy ennek a fogyatékosának tudatában volt. A természetet is inkább szellemi, mint emberi ujjakkal érintette. Mint ahogy az első ismert amerikai prédikátor, Jonathan Edwards, puritán könyörtelenséggel szolgálta Istent és az embereket, éppúgy Ralph Waldo Emerson az erkölcs művészi kifejezésével állt az örök értékek és a halandók szolgálatában. Emerson, összehasonlítva Edwardsszal, persze óriási fejlődést jelent az amerikai szellemi életben. Intuíciója kivételes volt. Hitt az egyénben és az akaratban, az ember tökéletesedő lehetőségében. Önmagán állapítja meg, hogy mennyiben fejlődhetik

az ember : mint a Harvard egyetem hallgatója nem vált ki s az idők folyamán a Harvard egyetemre is hatott. Minden lélekben az isteni lényeg vetületét látta. Szerinte mindannyian Isten felé haladunk, mert ez a rendeltetésünk, s akaratonkon múlik, hogy milyen a tempója ennek az útnak. Eklekticizmusából kihangsúlyozódik a platói felfogás ; s noha a kultúra mindenfajta ága érdekelte, elsősorban az «over-soul»-t hangoztatta, amelyben sűrítetten benne van az ember egyénisége, s az a képessége, hogy a mindenséggel egynek érezze magát. Ez az «over-soul» rendesen a magányban ismer önmagára, s a sors titkában rejlő igazságra. A metafora, a hasonlat a végzet rejtélyének legigazibb nyelve. A lehetetlent lehetővé, az érthetlent érthetővé teszi. Emerson valóban az emelkedettség összhangjának írója és költője. Gyakran rapszodikus nyelve azt érzeti, hogy a lélek érzékiségét jobban ismerte, mint az érzékiség lelkét. Az utóbbi hiányából következik, hogy néha miért hat unalmasan vagy túl magától értetődően azokra, akik az élet egységéből nem tudják kikapcsolni a hedonisztikus szépségeket.

HENRY WADSWORTH LONGFELLOW.

Ha ma Longfellow neve szóba kerül amerikai költők vagy eszteták társaságában, rendszerint közöny vagy gúny fogadja a rávonatkozó esetleges elismerő megjegyzést. Noha nem vitatják el jelentőségét az amerikai irodalmi Pantheonban, általában alkotó érték szempontjából halottnak tekintik; legfeljebb arra az engedékenységre képesek, hogy a tankönyvekben való szereplése jogát elismerik. Öklömnyi kritikusok, akikre alkalmazható macedoniai Nagy Sándor festőjének, Apellesnek a csizmadiának adott tanácsa, hogy ne tovább a kaptafánál, komikus elszántsággal próbálják megfélemlíteni azokat, akik nem röstellik bevallani, hogy valamelyes értéket mégis látnak a tizenkilencedik századnak ebben a típusos amerikai romantikus költőjében. Megfagyott mosollyal vagy sértődött fölénnel, sőt összeráncolt homlokkal utasítják vissza a feltevését is annak, hogy akár Longfellowt, akár ismert kortársait, James Russell Lowellt és John Greenleaf Whittiert, a költők sorában merje említeni bárki is. A lelkükben felrajzó iskolai emlékek, a hajdani kikényszerített élvezet képzet-társításai úgy térülnek-fordulnak kotyogó fölényeskedésük világában, mintha egy idegen kopogtatna képzeletük ajtaján; s ilyen esetben

természetesen a tárgyilagos érvelésnek nem lehet hasznát venni. Csak a «korszerű» költészetet ismerik el, jórészt azt, amelynek ők maguk az elkövetői; teljesen zavaros és kapkodó esztetikai dogmájuk megakadályozza őket annak a megértésében, ami ízlésüktől és gondolkodásuktól távol áll. Ki ne ismerné Shakespearenek ezt a gyönyörű két sorát, amelyben Romeo így nyilatkozik Juliáról:

*«Her beauty hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiop's ear».*

S nemrég megtörtént, hogy «hivatásos» kritikusok, akiknek nem lehet a lelkére beszélni, mert mindent tudnak, erre a két sorra hivatkozva azt akarták bizonyítani, hogy Shakespeare képei mesterkéltek, s hogy Shakespeare mindenképpen túlbecsült író. A képzeletszegénység így igyekszik bosszút állani a képzeletgazdagságon; a korszerűség így lesz színvak az időtlenség szépségével szemben. S ha a stratfordi zsenivel így hajlandók elbánni a fecsegők, a kor időszerűségének talajában gyökeredzők, akik röhögnek azon a hegeli gondolaton, hogy a művészetben a végtelen fejeződik ki véges módon, akkor bizony nem meglepő, hogy Longfellow korántsem kivételes költészetében, de mégis költői jelentőségű műveiben, az észrevehető értékek felfedezésére is képtelenek.

Longfellowban a kultúra és a civilizáció különbség, mint az alkotó tehetség. Romantikus énje, amely a fantáziát hangsúlyozta, állandóan viaskodott tudásával, s képzettségén nem tudott győzelmet aratni képzelete és kifejező ereje. Ernest Erwin Leisynek tagadhatatlanul igaza

van, amikor azt írja, hogy Longfellow, akárcsak Washington Irving, az európai kultúra kincseit ismertette meg egy tanulatlan és gyakorlati szempontból szorgalmas kontinenssel, ennél fogva nevelő hatását el kell ismerni. A tényállás az, hogy Longfellow maga fontosnak tartotta a kultúra és a civilizáció útját egyengető tevékenységét, de volt benne annyi teremtő önérzet és önbizalom, hogy alkotó működésének nagyobb fontosságot tulajdonított. A szépségen csüngött ott, ahol az erkölcs volt a szépség, viszont a szépséget nem tudta elképzelni erkölcs nélkül. A szép-jó-igaz harmóniája határozta meg szerinte a világ törvényszerűségét; ehhez a nemes esztetikai hitvallásához szívósan ragaszkodott. Persze az ilyen felfogás még nem teremt zsenit; s Longfellow esetében is az a helyzet, hogy ízlésítéletében megbízhatóbb volt (ha nem is mindig), mint felfogása költői megvalósításában. A műveltségén át szerette az életet, a mindenséget, a tengert, Amerikát, a multat, s ha nem is lett az életre rácáfoló könyvmoly, költészetéből hiányzik az az egyetemesség, amelyet a könyveken át elképzelt. Longfellow, aki 1807-ben született Portland városában s 1882-ben halt meg Cambridgeben, annak a fejlődő, de a későbbi idők iramához képest még mindig lassan kialakuló Amerikának volt a költője, amely a műveltséget a kevesekre bízta, mert az élet gyakorlati feltételei egyéb kötelezettségeket követeltek s a költőtől, kifinomodott esztetikai érzékenység hiányában, erkölcsi leckéket és érzelgősséget kívánt. Longfellow, nemcsak programból, hanem meggyőződésből eleget tett ezeknek a feltételeknek. Mint a bowdoini college és a Harvard egyetem francia

irodalom-tanára, mint kritikus és költő a kibontakozó amerikai polgári élet és jólét esztétája és bárdja volt. A tudást népszerűsíteni tudta; s lírai verseivel épp úgy, mint epikai műveivel, balladáival épp úgy, mint dalszerű alkotásaival, metaforáival épp úgy, mint versebe foglalt egyszerű megállapításaival egy erkölcsileg felfogott, képzelettel kiszínesített s érzelmösen kifejezett mindennapi bölcseségnek a szolgálatában állott, amely ítéletében egyértelmű az egyensúly elvével. Három évi európai tartózkodása, az öreg házsorokon való elmélázások emléke, a gót és román stílusú templomok atmoszférájának hangulata, a mult romantikájának varázsa végigkísérte élete folyamán; veleszületett andalgó természete meghatódott a történelmi közhelyektől, sőt másfajta közhelyektől is, s alighanem ebből ered, hogy műveltsége ellenére ízlésítélete gyakran tévedt. Annyi a tucatérzés, tucatgondolat, tucatbölcsesség műveiben, annyira szükségnek tartotta a kifejezését minden élménynek, akár valódi, akár elképzelt, annyira az otthon tűzhelyévé, a békésen megihletett derű és összhang szépségévé akarta varázsolni a mindenséget, hogy végül nem láthatta meg a különbséget a közhely és a közhelyet megszüntető költészet között. Egyik versének közismert sora a következő:

«Some days must be dark and dreary . . .»

Hát persze, hogy vannak sötét és dermesztő napok s nem is baj, ha a költőnek ez eszébe jut s ami eszébe jutott, azt ki is fejezi. A baj ott kezdődik, hogy ez a költői sor, amelynek szép perspektíváját nem lehet letagadni, mert hiszen az olvasónak alkalmat ad a mulandóságon való

elmélázásra, stílustalanul illeszkedik a vers melan-
kólikusnak szánt atmoszférájába; szóval a tö-
redék tökéletes s nem is közhely, mert költői a
távlat, de az egész, mint költemény, töredék s
közhelyes is. Longfellownak több a költői sora,
mint strófája, s több a költői strófája, mint a
teljes verse. S mert puritán elődök leszármazottja,
tehát a tanító célok közvetlen ábrázolását nem
tudta eltitkolni: ennek az a következménye,
hogy a didaktikus elemek kihívóan érvényesül-
nek műveiben. Leckéket ad fel és erkölcsi tanul-
ságokat von le. Ez kíváncsú — az elemi iskolai
katedrán, de feltétlenül kirívó szépségfolt a köl-
tészeten. Szentimentalizmusa olykor nevetsé-
ges; mintha műkedvelő költő volna, olyan ver-
selő szakértője a könnyeknek. Ha ma élne, talán
az érzelgősen együgyű hollywoodi filmek szöveg-
írójának alkalmaznák. De mégsem. Műveltsége
megakadályozná a hollywoodi elhelyezkedésben.
Műveltsége és szellemi becsületessége.

Szellemi becsületességével sosem alkudott
meg. Valami angyali ártatlanság, szinte elkép-
zelhetetlen tisztaság élt lelkében. Esztetikai szem-
pontból egyenlőtlen értékű műveiben a lelki tisztaság
a legkövetkezetesebb valóság. Alkotó kul-
túrája megkövetelte, hogy a stílus tökéletes-
ségére törekedjék. De stíluslelkiismereténél is
különb volt emberi lelkiismerete, lelki szeplőt-
lenségének ritmusa. Howard Mumford Jones
Longfellowról írt tanulmányában azt mondja,
hogy a portlandi költővel kapcsolatos leggyako-
ribb jelző a «gyöngéd természet»; s míg hibái
gyöngédségéből eredtek, ereje is gyöngédségére
vezethető vissza. Nagyon szerette a «dream» fo-
galmát. Hogyisne! Minden szentimentális költő

elsősorban az álmokról és az álmodozásról ír. Érdemes volna megszámolni, hogy Longfellow hányszor, hol és milyen alkalommal használja az «álom» fogalmát. Viszont, aki ennyire rabja, ösztönösen és tudatosan, ennek a fogalomnak, az a jobb, nemesebb, tisztesegebb jövőről is tud álmodozni, s ez a képesség ugyancsak jellegzetes Longfellow esetében. Ez a költő kortársa és lelki testvére a Viktoriabeli angol írónak és költőknek; s ha a jövőről, a különb életről álmodozik, akkor természetesen «a házias erényeknek» a Viktoria-kornál is nagyobb sikerét igyekszik elképzelni. Longfellow sokszor úgy hat, mint egy megverselt tankönyv. De optimizmusa nem vette elejét annak, hogy olykor meg ne lássa a komor végzetet. Howard Mumford Jones helyesen utal Longfellow «A Psalm of Life» című versének következő négy sorára:

*«Art is long, and Time is fleeting,
And our hearts, though stout and brave,
Still, like muffled dreams, are beating
Funeral marches to the grave».*

Az amerikai kritikus megjegyzi, hogy Heine-hez méltó nemcsak az anyag mesteri kezelése, hanem a végzet sötét jelenlétének váratlan érzékeltetése. Igaz, hogy dallamos verseiben az ilyen szokatlan erő, a végzet keménységének és miszticizmusának szuggerálása kivételes jelenség: de hogy találkozunk vele, ez arra vall, hogy a Longfellow ellen irányuló esztetikai dogmáktól fűtött uszító hangok dehogy is indokoltak. Ez a new-englandi költő cliché-verselése, értékelméletének magától értetődöttsége, válogatás nélküli közlékenysége ellenére időről-időre bebizonyította, hogy

a gyöngédségére összpontosított new englandi provincializmusát megsemmisítette stílus-lelkiismerettel, forma-készséggel, költőileg kifejezett optimizmussal, művésziileg ábrázolt tragikus érzéssel. Longfellow csakugyan «Christian gentleman» volt new-englandi értelmezésben; a felelősségtudat megszemélyesítője a költői felelősségtudat szükséges lángelméje nélkül. Hite megerősítette az életharcban; noha Darwin és Spencer korában élt, a hagyományos hittől, new-englandi őseitől örökölt kereszténységtől nem tudott és nem akart elválni. A világirodalomban alig ismerünk «beérkezett» költőt vagy író, aki annyira érzéketlen lett volna a kétkedéssel szemben, mint Longfellow.

Ezek az erkölcsi és metafizikai értékei azonban nem változtatnak azon a tényen, hogy mint költő — kitűnő verselő készsége és a szépséget vágyó alkotó képzelete ellenére — világirodalmi viszonylatban a másodrendű költők sorába tartozik. Akár rövid lélegzetű lírai verseit olvassuk, akár balladáit, akár más hosszú elbeszélő költeményeit, amelyekben a finn nemzeti éposz metrumát alkalmazta, akár ártatlan humorára emlékezünk, vagy eltűnődő érzelgősségére, vagy jellemrajzaira, mindig úgy érezzük, hogy hiányos a tökéletes kifejezés világában. S ezt sajnálattal állapítjuk meg, mert aki szonettjeivel, amelyeknek tekintélyes része fordítás, beigazolta forma-érzékének csálhatatlanságát s az «Evangeline»-ben, a «Hiawatha»-ban és a «The Courtship of Miles Standish» alkotásában a jellemrajz érdekességét (ha nem is a művek teljességében), lelki érzékenységében őszinte gyermeke az alkotó szellemnek. Érett esztetikai ízléssel legtöbb művét

nem lehet élvezni; viszont annyira költő, hogy az érett esztetikai ízlést nem sérti meg állandóan.

Longfellow, fiatal korának három éves európai tartózkodása után, később is meglátogatta Európát. Különösen Németországban szeretett tartózkodni s az ódon házak levegőjében s a hársfák illatában éneklő lelke, amely az optimizmust összeegyeztette a melankóliával, a mult romantikáját saját egyénisége szelídségével, felolvadt a mindenség titkában. Énjét tudása határozta meg, de költői hajlamának köszönhetette báját és kedvességét. Nem lett volna amerikai író, ha — Washington Irving «Sketch Book»-jának hatása alatt — maga is nem írta volna meg útiélményeit, amelyek 1835-ben jelentek meg «Outre-Mer: A Pilgrimage beyond the Sea» címmel. Jellegzetes romantikus regényét, a «Hyperion»-t európai élményei lényegesen befolyásoltak. Longfellow veleszületett, a tragikus élményekkel szemben edzett optimizmusára jellemző, hogy sem első feleségének halála, sem második feleségének tragikus elhunytja (az asszony ruhája tüzet fogott s az így szerzett sebekbe halt bele), nem tudta kiírtani szívéből naív életszeretetét. Különös ellentmondás: ez a képzett költő, aki a többi között Dante «Divina Commedia»-ját nagyszerű angol átültetésben adta át az amerikai olvasóközönségnek, a világirodalom értékeinek megítélésében megfélekedezett arról, hogy a maga műveinek értékelésében hasonló megkülönböztetett ízlést juttasson kifejezésre. Első két verseskötetében, a «Voices of the Night»-ben és a «Psalm of Life»-ben a dallamos szépségek és meggyőző egyszerűségek ellenére annyi a lapos okoskodás, hogy bizony csak emberi énjének közvetlenségére való

tekintettel tudjuk ezeknek a verseknek javarészt elolvasni. «The Ladder of St. Augustine» kötete, amely 1851-ben jelent meg, amikor költői hírnevéért már nem kellett küzdenie, legfeljebb verselési fejlődést jelent, de nem elmélyülést. Persze mindegyik kötetben találkozunk sorokkal, strófákkal, amelyek a költői élmény peremét érintik, sőt azonosak a költői élménnyel.

Balladái művésziileg valamivel érettebbek. A «The Wreck of the Hesperus», a «The Skeleton in Armor», a «Paul Revere's Ride» a költő atmoszférakerékéről és drámai tempójáról tanuskodnak. Hosszú epikai költeményei közül a «The Song of Hiawatha» a legismertebb, jöllehet egy ideig «Evangeline» című alkotása, amely a türelmes szerelem története, vetélkedett az előbbi mű népszerűségével. Longfellow alapos tanulmányokat folytatott az indián folklóre körében, mielőtt 1854-ben a «Hiawatha» írásába belefogott volna. Ebben az alkotásában sok a kedves és megindító kép és jelenet s Hiawatha alakján át az ártatlan lélek gyöngédségét és szépségét ismerjük meg, a természet titkait s az «Északi Szel»-et és a «Déli Szel»-et s mindazt, amit az indián légkörrel egynek tudunk és érzünk. Hiawatha és Minnehaha jellemzése, a Ponemah királyság paradicsomi boldogságának ábrázolása vetületei a költő képzeletének, gyöngédségének, pszichológiai beleérzésének. A «The Courtship of Miles Standish» puritán témáját Longfellow ugyancsak romantikusan fogta fel; a történelmi tényekre alapozott elbeszélő költemény legsikerültebb alakja Priscilla Mullins, a hősnő, akit a többi között így énekel meg:

*«She, the Puritan girl, in the solitude
of the forest,
Making the humble house and the modest
apparel of homespun
Beautiful with her beauty, and rich with
the wealth of her being».*

«The Golden Legend», «The Divine Tragedy» és a «The New-England Tragedies» trilogiájával a költő a kereszténység puritán koncepciójának akart költői emléket állítani, de az amerikai kritika szerint a költő olyan feladatra vállalkozott, amely meghaladta erejét. A quakerek üldözésével és a salemi boszorkányélményekkel foglalkozó harmadik része a trilogiának a legértékesebb.

Longfellow nem ismerte a sűrítettség erényét. Erkölcsi vérmérsékletével, jóságot árasztó természetével igyekezett másokra hatni; hatott is, de gyakran nem mint költő, hanem mint verselő, akinek erkölcsi énje meggyőzőbb volt problematikus költészeténél. Mint epikus mindamellett a legkülönb amerikai költőkkel vetélkedik; mint lírikus kevésbé. Egy olyan Amerikában élt, amelyben a roppant méretek ellenére, temérdek volt a lelki vidékiesség; neki magának sikerült műveltségével és tudásával ezt a lelki vidékiességet kinőnie, de költészetének művészi láthatára aligha tágabb annál, amelyet környezete képes volt meglátni és megérteni.

NATHANIEL HAWTHORNE.

Egy alkalommal, massachussettsi faluban járván, ahol lengyel templom is volt, az esti harangszó hangulatában elméláztam New-England sor-sán. A jávorfák és szílfák környezetében, amelyek annyira jellemzőek Amerikának erre a tájára, s a törpe fenyőfák világában az járt eszemben, hogy ezen a vidéken valamikor kizárólag puritánok laktak, a visszafojtottság és szigor emberpéldá-nyai, s ma helyüket mindinkább a lengyel, olasz, portugál és ír bevándorlók foglalják el. Szinte azt lehetne mondani, hogy a katolikus jelleg majd-nem annyira szembeötlő, mint a puritán jelleg. S természetesen az is eszemben járt, hogyha pél-dául Nathaniel *Hawthorne*, ennek az Amerikának legművészebb regényírója, felébredne halottai-ból, vajjon ráismerne-e lelki és tapasztalatai föld-rajzának hegyes-völgyes változatosságaira? A fe-hér faházak, a virágos mezők, a csendes temetők világában, ahol szíve lázasan vert a szépség ré-szegítő hatásának elképzelésétől s halkán vert attól a tudattól, hogy az élet lemondás akkor is, ha a lemondás tartalmát célszerűtlennek ítéljük, az emberi sors gyarlóságán, tehetetlenségén, öröm-képtelenségén épp úgy járatná-e érzékeny képze-letének szemét, mint akkor, amikor hittestvérei körében magányba burkolódzott, s a szó művészi köntösével takarta el magát? Hawthorne író-

művész volt, alighanem a legértékesebb tizenkilencedik századbeli szépírója az amerikai Egyesült Államoknak, Herman *Melville*n kívül, s ugyanakkor boldogtalan ember, valósággal mazochista áldozata a boldogtalanságnak. Fínom ujjai, hogy úgy mondjam, bánat-ujjai az avarban bolyongtak, s ismerősei szerint azt a benyomást keltette, mint aki nyáron is didergett és senki sem tudta: mi a csudát keresett az életben, szíve meztelenségét miért mutatta másoknak, amikor voltaképpen azt rejtegetni volt környezetének felfogása; s gémberedett ujjaiában, a magány ridegségében miért táncolt a lidérc s miért tudott olyan szelíd lenni, mint a kezes bárány s olyan tartózkodó, mint a fegyvertelen lélek. Istent védte az emberrel szemben, vagy az embert Istennel szemben?

Művész volt, mondom, aki környezetében is idegenben járt s idegenben is környezete levegőjének hiányát fájlalta; énekre vágyó s éneket kifejező vérében az élet hívó szavának titkos intését hallotta, s mégis inkább sóvárgott, sem mint élt; sokra vitte, mint íróművész és mint emberé sikertelen volt az élete, — a külső elismerések ellenére is. Talán olyat áhított a szíve, ami nincs; talán lelkében fényekkel beszélgetett, s az élettehetetlenség sötétségéből mégsem tudott megszabadulni; talán a végtelennel birkózott, amikor józansága arra készítette, hogy a végessel leszámoljon.

Realista volt megfigyeléseiben; romantikus hajlamaiban: puritán a környezet meghatározó elvénél fogva. Puritánságát úgy viselte, mint a lélek fogfájását; a lelkiismeret úgy élt benne, mint a titok központi idegrendszere.

Képzeljük el azt a környezetet, amelyben Nathaniel Hawthorne a szépséggel igyekezett fegyverszünetet kötni. A szépséggel, amelyet a puritánok vadorzónak tekintettek, akivel szemben az emberi léleknek védekeznie kell. A szépséggel, amelynek az a természete, hogy csakis akkor él, amikor a tökéletes kifejezés formájában jelentkezik, s ugyanakkor tökéletessége összhangjával kihívó bűn-számba megy azoknak a szemében, akik csak az erkölcs körülhatárolt világát ismerik, s betegesen idegenkednek attól az embertársuktól, aki az elfogadott elveken túl is keresi az élet értelmét. Valóban: Nathaniel Hawthornenak a szépséggel fegyverszünetet kellett kötnie; sohasem békülhetett ki vele teljesen, mert azt környezete nem tűrte volna, s sohasem tehetette egészen magáévá, mert akkor egyszerűen felkopott volna az álla. Nem véletlen, hogy kortársai közül Edgar Allan Poe tudta a legjobban méltányolni, noha Hermann Melville részéről is kapott megértést; az sem véletlen, hogy amikor neve végül átment a köztudatba, inkább puritán kapcsolatai miatt keltett érdeklődést, szóval a lélek egzotikus atmoszférája miatt, s nem azzal a művészi lelkiismeretességgel, amely beléje parancsolta a szó tiszteletét, általában az alkotó szellem felelősségének áhítatát.

A közönség — amely megszokta Fenimore Cooper és Washington Irving történeteinek inkább külső kalandjait, s minden bizonnyal arra az álláspontra helyezkedett, hogy a lélek belső élete nem tartozik az író hatáskörébe, hanem a prédikátor feladata vele foglalkozni, — kezdetben azért utasította vissza műveit, mert Hawthorne túlsokat árult el a lélek rejtett életéből. Hawthorne

alakjainak melankoliájában és magányában az olvasók egy része ugyan magára ismerhetett; de ezt beismerni azonos lett volna az elszigeteltséggel, a közösségből való kirekesztéssel. Később Hawthorne műveivel szemben megváltozott az álláspont, de a megértő kritikusokon kívül sohasem annyira, hogy az elismerést csakugyan az íróművész értékeinek kellett volna tulajdonítani. Nemzedék-változásnak kellett bekövetkeznie, hogy Hawthorne végre magkapja azt az elismerést, amelyre művészete mélységénél és gazdagságánál, kifejező-képessége eredetiségénél, lélektani érzékenysége megbízhatóságánál, jellemrajzai hűségénél fogva rászolgált.

Első komoly sikerét az 1850-ben megjelent *The Scarlet Letter* című regényének köszönhetette, s ma is az a helyzet, hogy elsősorban ezzel a művével kapcsolatban emlékeznek meg róla elismeréssel. A regény sikere feltűnést keltett, sőt meglepő volt még a kiadó szempontjából is; de a sikert nem lehet letagadni, jóllehet, amint említettem, nem annyira irodalmi értéke váltotta ki az olvasók érdeklődését, mint a puritán légkör ábrázolása (ami szintén érték), amely, ha idegenkedés kíséretében is, felkeltette az olvasók kíváncsiságát olyannyira, hogy nem sajnálták a könyv árát.

Nathaniel Hawthorne 1804-ben született a newenglandi Salem községben, s 1864-ben halt meg. Élete folyamán Európában is tartózkodott, amerikai konzul volt Liverpoolban, két évig Olaszországban is élt, de az európai környezetben sem tudott a puritán hagyományok büntudatából, abból az örömszenvedély szempontjából vett élheteretlenségből kikapcsolódni, amely a puritán lélektan egyik jellemző alkotórésze. Mindig haj-

lott búskomorságra, az érzékenység túltengésére, amely olykor annyira elhatalmasodott rajta, hogy volt idő, amikor kóros tünetek peremén járt. Annyi bizonyos, hogy Istennel harcban állott, s hogy a *horror vacui* szörnyűségeitől nem tudta lelkét megkímélni. Ámbátor gazdasági problémái alig voltak s módjában volt utazni is, mégis messze esett a Benjamin Franklintól kijelölt önmegelégedéstől és a gyakorlati sikeren át szerzett nyugalomtól.

Amikor Edgar Allan Poe rejtélyes világában forgolódunk, akkor — az ítélőképeség tárgyilagosságának segítségével — arra a következtetésre jutunk, hogy Poe esetében a képzelet valósította meg a rettenet levegőjét. Ezzel szemben Hawthorne napfénymentes történetei azt éreztetik, hogy a komorság és rémület irracionális levegője saját lelke irracionális mivoltából eredt, bármennyire inkább agnosztikus, mint hívó benyomást tett is az író. Lelke arra a sűrű erdőre emlékeztet, amelyben alig van tisztás s ahol a gyöngédség őz-mozdulataival eltéved.

Hawthorne állítólag egy alkalommal Ralph Waldo Emerson jelenlétében, aki egyébként sokra becsülte, megfigyelte a fákat ölelő felkelő napot s a napfényben keringő leveleket, s egyszerre azt a kijelentést tette, hogy az éjjél közeledése jobban érdekli, mint a napkelte. Ez nem jelenti azt, hogy az emberi szenvedélyek bíborszárnyú vágyait nem értette meg; a «The Scarlet Letter» Hester Prynnejének megrajzolásával megmutatta, hogy a tisztán emberi szenvedélyek nemességével szemben nem volt vak; a tényállás azonban az, hogy állandóan tudatában volt a Halálnak, ennek a fekete ellenségnek, s annak, hogy a mai vágy

holnap holt lesz, s ami volt, az már nem is volt, s ami van, az is megszűnik, s ami lesz, előbb-utóbb bizony nem lesz. Áltatás nélkül várta a véget, s talán legmélyebb egyéni problémája az volt, hogy a puritán bilincsekből akkor sem tudott kiszabadulni, amikor a kifejezés művészetében keresett menekvést s hogy érezte: milyen halott az élet, amikor élettelen, s a dolgokon mégsem tudott változtatni. Magánya rászoktatta, hogy szembenézzen a végzettel, s hogy minden akarata gáncsot vet a Halál; arra azonban mégsem szoktatta rá, hogy sztoikus nyugalommal tudomásul vegye az elkerülhetetlent. Mert csak akart élni s nem élt, mert tragikus karikaturája volt alkotó érzékenysége erejének, mert friss táncjövővel nem tudta magát biztatni fiatal éveiben sem, s a nők riszáló derekán nem tudta természetes mosollyal kedvét lelteni, tehát a Halállal járt karonfogva akkor is, amikor az egészséges ösztön szinte dadog az elmúlás fogalmának kiejtésében.

Hawthornenak, mint művészi jelentőségű regényírónak, nem voltak elődei az amerikai irodalomban. Poe ugyan prózaíró is volt, de novellákat írt, *short story*-kat és detektívtörténeteket. Ezeknek a történeteknek formai kiválóságát, lélektani leleményességét persze nem lehet elvitatni; mindamellett nem olyan alkotások, amelyekről azt lehetne mondani, hogy befolyásolták Hawthornet. Azért annál figyelemreméltóbb, hogy Hawthorne művészi értékű regényeket alkotott. Magától értetődik, hogy ez az elismerés nem vonatkozik valamennyi művére; vannak formátlan regényei, sekélyesebb ritmusú elbeszélései, de két legértékesebb alkotásában, a *The Scarlet Letter*-ben és a *The House of the Seven*

Gabbles című hosszú elbeszélésében (az utóbbiban a Poe történeteire emlékeztető szellemek világának ellenére) olyan írástechnikai eredetiségről is tesz tanubizonyságot, hogy ez csakugyan kiválthatja a csodálatot az olvasóból.

*Stendhal*nak sem voltak elődei a francia regény-realizmus terén; minden «realizmus» ellenére természetek a holdkóros érzelgősség, a romantikus ömlengés műveiben. Ami korántsem változtat *Stendhal* munkájának úttörő jelentőségén és művészi értékén. Szintúgy *Hawthorne* legkülönb alkotásaiban is találkozunk olyan mozzanatokkal, amelyek arra vallanak, hogy neki magának, minden útbaigazítás nélkül kellett meglegnie művészi credójának megteremtett formáját, s ha néha meg is bicsaklik hangja a művészi egység szempontjából, ez alig von le valamit befejezett értékű műveinek irodalmi fontosságából. Igaz, a *local colour* írója volt, de regionalizmusán keresztül tört az általános emberi, s képzeletével pótolni tudta a tapasztalathiányokat, ámbátor, saját vallomása szerint, érett éveiben nem elégedett meg a magánytól megalkotott elképzelt világgal, hanem megfigyelésekre és tapasztalatokra is törekedett.

Témakörében a quakerek, a puritánok; a pilgrimek, a newenglandi mult világában mozgott; még történeti hűsége is törekedett, de szerencsére alkotó képzelete legyőzte a tények csábítását, annak ellenére, hogy ifjú éveiben, mint a Bowdoin College hallgatóját, tanárai következetesen a tények tiszteletbentartására figyelmeztették. Massachussets és New Hampshire államok minden zeg-zugát ismerte, de nagyjában keveset törődött a természettel, annál többet az

emberi lélek természetével ; ebben a tekintetben határozottan Dosztojevszkijre emlékeztet, akinek műveiben tudvalevőleg ugyancsak kevés a külső leírás. Az orosz íróval való hasonlatossága annyiban is hangsúlyozandó, hogy Hawthorne is a lélek igazolását hajszolta, a szenvedés értelmét, s «vidám bűnösöket» (ezt a kifejezést ő maga használja) nem igen ismert. Elmélkedő férfi volt, teremető író, egyéni alkotó, a lélek forradalmának eszköze olyan korban, amely a puritán környezet-filozófia hatása alatt ettől a fogalomtól irtózott, mert a maga lelki forradalmát végérvényesnek minősítette ; céljaiban felfogta az öröm értelmét, csak éppen tényleges képességeivel, elkerülhetetlen puritán gátlásai miatt, nem tudta megvalósítani ezt a célt. Annyiban azonban mégis megvalósította, hogy a kifejezés művészetével szolgált a szépség eszméjét.

Vannak pszichológusok, akik Hawthorne családi életének «boldogsága» s a bostoni vámházban, s egyéb hivatalaiban teljesített lelkiismeretes működése s a műveiben — egy-két alkotás kivételével — megnyilatkozó komor levegő között megmagyarázhatatlan ellentétet látnak. Való, hogy Hawthornenak Sophia Amelia Peabodyval kötött házassága szerencsés volt ; az is igaz, hogy valósággal pedáns felelősségtudattal végezte hivatalnoki teendőit ; sőt még az is igaz, hogy udvarias és barátságos tudott lenni olyan emberekkel is, akikkel egyébként semmiféle közösséget nem érzett. Elvégre civilizált ember volt, méltányolni tudó, nem kimondott patológus jelenség, hanem kivételes tehetségű író, aki cselekedeteiben nem szegte meg a mindennapi élet feltételeit, ellenben alkotó tevékenységében szabad utat engedett

legmélyebb ösztöneinek. S bizony ezek az ösztönök a sötétség ételét fogyasztották, a fekete erőtlenség levegőjét szítták, s bajtársai voltak a könnyek és szomorúságok rejtélyes lovagjainak. Hawthorne nem hazudott, amikor a felszín porondján konvencionálisan kiegyezkedett az élettel; s akkor sem hazudott, amikor — művészi kötelességtudatában — a tragikus zürzavar valóságát, az emberi tehetetlenség zokogásba kényszerítő komédiáját, az élet igazi méltóságának hiányát festette meg. S ne feledjük el: felszabadult puritán mivoltában is megmaradt puritánnak, ami a mindennapi élettel való viszonylatban annyit jelent, hogy öröme körülbroncsolt szenvedély volt, humora inkább száraz, mint derűs, foglalkozási kötelességtudata inkább a józanság kikövetelt erénye, mint a meggyőződés diadala.

S hogy alkotó tevékenységében is mennyire megmaradt puritánnak, arra fényt vet «The Scarlet Letter» című regénye, amely a 17-ik század Salemjében játszik. A regény a házasságtörés története. Talán célja a szenvedély viharának ábrázolása? Dehogy is. Talán a felkorbácsolt vér költészetének magasztalása? Aligha, ha a fentieket figyelembe vesszük. A lélek küzdelmének ábrázolása olyan környezetben, amely a drámai gesztusoktól menekül, amikor a szerelem vagy pusztán élettani jelenségek az indítóokai. A puritán légkör az anyagiasság erkölcsének és szellemének világa. Transzcendentalizmusa ugyan jelentheti a test kísértéseinek legyőzését, azt a tulajdonságot, amellyel az örökkévalóság hangjára figyel a lélek, de nem jelenti az anyagiasság valóság erkölcséből való kiválását, más szóval nem jelenti azt, hogy az ember a megértés fenn-

költségében mellőzheti a bűn okának tudomásulvételét. S itt, ezzel a kérdéssel kapcsolatban, nyilatkozik meg Hawthorne gyógyíthatatlan puritán-mivolta.

Dimmesdalenak, a szeretőnek, Chillingworthnak, a férjnek, Hesternek, a házasságtörő nőnek rajzolásában Hawthorne nem csupán arra törekszik, hogy a szerelmi háromszög atmoszféráját ismertesse meg az olvasóval, hanem arra is, hogy ennek a viszornak bűnös valóságát kifejtse, s az erényt — azaz az erotikus bűnnel szemben való immunitást — kihangsúlyozza. Ha Hawthorne féltehetség lett volna, akkor a regény nyilvánvaló puritán értelmébe belefulladt volna az író ki nem alakult művészete. Akkor az az anyagiasság, amely a pénzt és a társadalmi pozíciót szereti, — elfelejtvén, hogy ez a mohóság legalább is annyira bűn, legalább is annyira szembeszegülése az élet eszményi összhangjának, mint a házasságtöréssel kapcsolatos erotikus kirándulás, — lebírta volna az író alkotó érzékenységet a didaktikus cél javára. Így azonban mi történt? Hawthorne megvalósította azt a csodát, hogy ugyanakkor, amikor művészi eszközökkel a puritán türelmetlenséget, az emberi képmutatást elítéli, ugyanakkor, amikor a boldogság megszerzésének ügyefogyott és következményeiben végzetes technikáját tárja fel az olvasó előtt, meggyőzővé tudja tenni a puritán felfogásnak azt a lényegét, hogy a megbűnhődött Hester ime tiszta lett, mert bűne után erényes életet élt s erényes életét környezete is elismerte. Hawthorne mint író kikapcsolódott környezete eszmeköréből, s mint ember benne maradt ebben az eszmekörben; regényében az író szuverén tárgyilagossága és a

puritán kollektív alanyisága találkozik, anélkül, hogy ez a találkozás a regény művészi értékének ártott volna. Olyan ez, mint hogyha az előítéletmentes szellem és a szellemet és erkölcsöt hangoztató anyag eggyé vált volna a művészet sugarainak világában.

És mégis: minden puritán gátlása ellenére Hawthorneban volt annyi lelki szabadság és annyi művészi bátorság, hogy Hester Prynne női mivoltának életkereső, a visszafojtottságot elseprő szenvedélyességét ne sározza be okoskodó leckéztetéssel. Hawthorne nemcsak megérti, hanem meg is érteti Hester sorsát. Az élet himnusza az a megértés, amellyel az író Hester büntetésével, bűnhődésével és erénnyé nőtt felszabadulásával foglalkozik. Itt aztán már olyan íróval van dolgunk, akinek intuíciója erősebb az előítéletnél, s művészi felelősségtudata különb puritán nehézségénél. Hawthorne persze nem a bűnt magasztalja, hanem a szépséget, amely nem lehet bűnös, a vágyat, amely nem lehet gennyes, az örömet, amely nem lehet reménytelen. Itt a sötétség ráismert a világosságra, ha önmagának nem is tudott megnyugtató világosságot adni. Itt az alkotó szellem optimizmusa, amely a tragédia levegőjében is érvényt szerez magának, különnek bizonyult a puritán terheltség szomorúságba, anyagiasságba, erkölcsiségbe, természetfölötti érzettségbe omló elveinél.

EDGAR ALLAN POE.

Shelley «*Ode to the West Wind*» című versét terza-rimában írta ; ebből dehogy is következik, hogy az angol költő versének köze van a *Divina Commediához*. A kritika túlgyakran utal az elődökre, s ez a kihangsúlyozott kritikai érdeklődés és összehasonlítás nem egyszer minden alap nélkül van. Edwin Markham, akinek egyetlen közismert alkotása a *blank verse*-ben írt «*The Man with the Hoe*» című költeménye, Poeról írt tanulmányában, jöllehet lelkesedéssel foglalkozik a legzeneibb amerikai költővel s az amerikai «*short story*» és «*mystery story*» megteremtőjével, nem tud betelni annak a hangoztatásával, hogy kritikai műveiben Poe nem tudott megszabadulni Coleridgetől, s hogy Poe alkotó genezisében észlelhetők a Hoffman, Fouqué, Bürger és Bulwer Lytton, különösen az utóbbi «*Monos and Daimonos*» című művének hatásai. Megjegyzendő, hogy ugyanakkor, amikor Markham Coleridge kritikai befolyását emlegeti, a következő mondatban kijelenti, hogy «egy szempontban Poe eltért mesterétől». Coleridge tudvalevőleg kritikai felfogásában azt vallotta, hogy a bírálónak az alkotás szépségeire kell felhívnia az olvasó figyelmét, s nem hibáira ; Poe ebben a tekintetben nem értett egyet az angol kritikussal.

Senki sem tagadja a legeredetibb alkotó esetében sem az «elődöt»; viszont, ha befolyásolhatatlan tárgyilagossággal szemléljük ezt a problémát, magától értetődővé válik, hogy a hatás — összehasonlítva az eredetiséggel — vajmi jelentéktelen. Ha a huszadik század magyar irodalmára gondolunk, ne feledkezzünk meg Ady Endréről, akivel kapcsolatban mennyi igyekvéssel próbálta a kritikusok egy része kimutatni hol a francia dekadensek hatását, hol a Károli Gáspár fordításában ismert magyar nyelvű Bibliáét. A hatás bizony csekély, Ady egyéniségének eredeti teljesítményeit figyelembe véve. Boccaccio hatott Chaucerre, Byron Puskinra s számos más példát lehetne felsorolnunk; mindezek a példák azonban csak fölösleges erudiciót vagy irodalmi adatismertetek fitogtatását árulják el, s nem jelei az alkotó igazi értékelésének és megértésének. Baudelaire nem törődött azzal, hogy Poe kitől tanult; felfedezte lángelméjének azonosságát a maga lángelméjével, felfedezte a különbségeket is s amikor a művészet erkölcsét legjobban ismerő s legtokéletesebben érvényesítő amerikai költőt és író-t bemutatta a francia közönségnek, a teremő nagyság eredetisége előtt emelt kalapot, s meglehetősen figyelmen kívül hagyta Poe irodalmi szüleit és bábait.

Poe csakugyan rendkívüli jelenség. A pusztába kiáltó szó volt, a gáncséletben mágikus valóság, a rekedt hangok között harmónia, a nevetségesen együgyű bizalom környezetében a lemondás hőse, aki sohsem únta meg az ékesszólás zenéjét, s nem únta meg az álmok hordójából meríteni a titokzatos italt, s vásott és bárdolatlan felnőttek nyelvöltögetésében sem szűnt meg a szépség

hangján, egyénisége komor, sőt morbid szellemi levegőjében, igazolni az élet elfogadható értelmét. Tudta, hogy ezer lépésnél messzibbre van a boldogság, s nem rohant, mert sejtette, hogyha eléri, holt virágot emel fel vagy holt világba zuhan. Mindezt tudta, de mert az alkotás volt életössz-tönének legfontosabb megnyilatkozása, tehát írt és énekelt, a haláltánc zenéjének ujjongásával megszegyenítve a lelkiismeretlenül vagy olcsón értelmezett céltalanságot. Hogy' ismerte a szó zenéjének édes fájdalmát, az egyetlen gyönyört! Mennyire tudta, hogy a tökéletesen alkalmazott szó tökéletes értelem is, s hogy csak annak a költőnek van mondanivalója, aki tudja, hogy miként fejezze ki magát, s maga a kifejezés biztonsága és rendje : mondanivalót is jelent. A szó : mindig értelem ; az értelem az alkotó képzelet világában : a megváltozhatatlan szó. Túl a *l'art pour l'art*-on, s örvendetesen innen minden didaktikus szándéktól, így énekelt :

*Helen, thy beauty is to me
Like those Nicean barks of yore,
That gently, o'er a perfumed sea,
The weary, way-worn wanderer bore
To his own native shore.*

Poe mindig teljes hatásra törekedett. A teljes hatás : a zene harmóniájának törvénye. Mi a zene? A megszólalt csend. A távolságok érthető hangja. Megnyugtató láz. Poe, akinek matematikai esze is volt, s aki tanulmányaiban ismételten is kifejtette, hogy a verset számító pszichológiával kell megteremteni (erre nézve példát ad a *The Raven* megírásával kapcsolatban), kalkuláló énjét a szépség, a szinte rejtélyesen racionalizált

szépség szolgálatába állította. Hatást keresett, s elérte azt, hogy a hatás keresés szándékát egyáltalában nem észleljük benne. A tökéletesség vitalitása eltünteti a módszer józanságát. Ez az alkotás fölénye az elmélettel szemben. Ez a tudatosság művészete, az értelem zenéje, az intellektus zenébe omló ereje. A halhatatlanságot a hívő érzi, de az alkotó megteremti. Ez az eset, amikor az értelem nem szolgálja az intuíciónak, hanem maga válik intuícióvá. Nem véletlen, hogy a magasabb matematika és a zene rokon-titok; Poe lírája (elemző objektivitása is líra) fókusza a matematika és a zene sugarainak.

Poe, akit megbabonázott a halál, művészetével megbabonázta a halált. Ezzel azt akarom mondani, hogy alkotó egyéniségével s intellektusával elmélyítette a halál fogalmát. Amilyen mély a haláltudatunk, olyan szenvedélyes az életértelmünk. Poe nem vőlegénye volt az elmúlásnak, hanem az elmúlás költője hangja a képzeletmentes tengődők világában. Szavai értelme: az érthetetlenség értelmének zenéje. Csak a szavak harmóniájában tudott tiszta lenni, nemes és magasztos. Különben, ahogy Joseph Wood Krutch, az amerikai kritikus mondja róla, szerencsétlen ember volt, alkoholista és mindenféle narkotikumok rabja, s impotens. Az elérhetetlent elérhetővé tudta tenni költészetében; férfi mivoltában az elérhető elérhetetlen maradt. Elérhetetlen volt a valóságban Mrs Stanard, aki richmondi életében a fiatal Poera gyöngéden nézett, de a nagy korkülönbség kizárta a szerelmi vagy erotikus kapcsolatot. S ez az elérhetetlenség *Helen*-versében elérhetővé vált. Noha Virginia Clemm-et, unokanővérét, feleségül vette, a törvényesített

viszony sem szüntette meg a vágy valóságát a kielégülés rovására. De az *Annabel Lee*-ben a tehetetlenséget legyőzte a költészet zenei varázsa. S mert fiziológiai képesség nélkül az élet a szokottnál is borzalmasabb, s mert a képzelet nem szűnik meg vágyódni akkor sem, amikor ez a vágy megvalósíthatatlan, a költő, akiben a halál lelkiismerete énekelt, úgy állt bosszút az életen, hogy mindent álomnak nevezett s *A Dream Within A Dream* című versében erről énekel *while I weep — while I weep!* A halott ember nem tud könnyezni, de ha költő, mégis képes erre a csodára s akkor szimboluma lesz az élet felfoghatatlan fájdalmának és bánatának.

Poe szemében állandóan a mélabú keringett. Jelt adó szomorúság volt a felkiáltójelek közömös áradatában. Furcsa, de így van : ez is a rendkeresés hangja a rendetlenség glóbuszán! Poe nem tudott élni, de megtanulta, hogy a félelemtől ne féljen. Míg körülötte papírpénzek repültek a képzelet országútján, ő a bonyolultabb képzelet ösvényein járt-kelt, s közben belebotlott a halálba, szóba állt vele, kiismerte titkait, s néha, néha ezen a titkon át Istenhez is jutott.

Általában úgy hat, mint a bánatos szemű ember, akinek pillantása a messzi lét névjegye, a magány büszke élete. Parlagi környezetben, zöldágra vergődött hiúságok és becsvágyak világában költő. Még pedig olyan költő, akivel közepes tehetségű kortársai — elegendő a legjellemzőbbre, Rufus Grisvoldra utalnom — nem tudtak mit csinálni. A zseni olyan megdöbbentő, olyan újszerűen megrázó, hogy a közepes vagy alacsonyabbrendű tehetség vagy megszűnik jelenlétében írni, vagy betegesen irigyli. Noha

anyagiakban igen szegény volt Poe, temérdek volt az irigye. Úgy irigyelték, hogy roncsmivoltának örültek. Az embert félrelökték az akarnokok és kontárok, a lángelmének szobrot emelt az utókor. Israfelt, a szeráfot halálra ítélték az emberek látszó földi ördögök s a nyomorúság szellemei. De Poet, a költőt, csak a lét teljes megsemmisülése tudná a föld színéről eltüntetni.

Emberi sorsa Dosztojevszkijnek való téma. 1809-ben született Bostonban, 1849-ben halt meg Baltimore-ban. Színész szülei meghaltak, amikor a költő három éves volt; ettől a kortól kezdve jónéhány éven át egy Allan nevű richmondi jómódú kereskedő otthonában élt. Allan üzletember volt és déli gentleman; két helyrehozhatatlan hiba, amely kizárja a költői természet értékelését és megértését. Poe élete: diák Angliában, majd a virginiai egyetemen, ahonnan kitették, aztán megpróbálkozott a katonáskodással, persze sikertelenül, s közben állandó harcban volt nevelőapjával, aki végül levette róla kezét. Halála napjáig árnyék módján követte a szegénység, a magány, az alkohol, a kábítószer, a férfiúi tehetetlenség tudata, a meg nem értés, a lekicsinylés — bizonyos sikerei ellenére. Noha már 1827-ben a *MS. Found in a Bottle* című novellájával díjat nyert (száz dollárt kapott: egyetlen tisztességes tiszteletdíja), s ezután szerkesztője lett a *Southern Literary Messenger* című folyóiratnak, s kritikai készségével irodalmi tekintélyt adott a lapnak, csak négy évvel halála előtt, a *The Raven* sikerével jutott el odáig, hogy erkölcsi szempontokat hangoztató irodalmi ellenfelei is kezdték komolyan venni.

Ezek mind ismert adatok, minden irodalmi

tankönyvben és lexikonban fellelhetők; amit azonban a standardizált amerikai tankönyvek és lexikonok rendszerint elhallgatnak, az sorsának tragikus valósága. Inkább «exotikumot» hangoztatnak, mint «tragédiát». Aki a költészetet úgy határozta meg, hogy *the rhythmical creation of beauty* (a szépség ritmikus megalkotása), mint ahogy azt *The Poetic Principle* című tanulmányában olvashatjuk, s a költészeten át való tanításról vagy nevelésről nem prelegált, más szóval, akinek az volt a felfogása, hogy a jó ízlés a költészet lelkiismerete s a szépség a költő erkölce, annak az alkotónak eleve le kellett azzal számolnia, hogy kortársai megértsék és segítsék. Amellett figyelembe veendő, hogy bizonyos tucat-könyvismertetései kivételével, sohsem szegte meg az írás szentségének, a teremtés integritásának elvét, s ennek a fényűzésnek azzal adta az árát, hogy akkor sem keresett pénzt, amikor valamilyes megalkuvással esetleg kereshetett volna. Sorsa: a költői élet heroizmusa. Igaz, hogy kritikai műveiben filozófiai érzéke jelentéktelen volt; annál érettebbnek bizonyult esztetikai érzéke, s Ernest Erwin Leisynek, az amerikai irodalomtörténet-írónak helyes ítélőképességére vall, amikor kijelenti, hogy Poe honosította meg az amerikai irodalomban az esztétikai jelentőségű kritikát. Ez a lényegében romantikus lélek alkotó módszerében és kritikai tevékenységében meglepően józan tudott lenni. Ez a józanság csodája a lángelme ellentmondását megszüntető rejtély.

Hogy is lehet méltatni verseit? Misztikus ravaszsággal megteremtett novelláit? Milyen erők feszültek ebben a beteg emberben, aki csak az alkotásban tudott izmos lenni? A végzet-tenger-

nek micsoda vad habján táncolt érzékeny lelke? Kínpadra vont vértanú volt, aki tudta, hogy sorsa por és hamu; igába hajtott nyak, s mégis ember, aki büszkén hordta fejét; eltévedt mozdulat, amelynek útján a szellem a búval mulatott. A tovatűnő felleget sosem szűnt meg követni s a rejtély racionalizálásában mégis megmaradt irracionalisnak. Akármelyik versét olvassuk, akár az *Ulalume*-t, a *The Haunted Palace*-t, a *The City in the Sea*-t, s többi, többi versét, valami kifejezhetetlen gyönyörűség ömlik szívünkbe, a szóban élő zene kísérteties szépsége. Az emberré vált világűr melodiáját halljuk. Az Éjjel küzd a Nappal, a Van a Nincessel. A Sötétség győz, de a Sötétség nem győzi le a Szót. Úgy érezzük, mintha titkokban bő esték ölelnék magányunkat. Dal a zajban. A borzalom szépsége, a költészet gyöngédsége, a szó zenéjének felszabadító varázsa.

És novellái? Tárgyak és árnyékok. A kárhozatéletben összekötő sejtések. Bűnös és bűvös, szorongó álmok. Az ég: érthetetlen boltozat; az élet: temető, amelyben a látszólag élők sürgölődnek-forgolódnak. Novelláiban, tárgyi szempontból, több a változatosság, mint költeményeiben. De ezekben sem kritizálja meg az életet: kritikai felszerelését a mások alkotásainak megítélésében érvényesítette. Akár kimondottan misztikus novelláit olvassuk, mint például a *The Masque of the Red Death* címűt, akár legismertebb detektív-novelláját, amelynek *The Gold Bug* a címe, akár pedig olyan novellát, mint a *Ligeia*-t, amely voltaképpen költemény prózában (érthető, hogy Baudelaire miért szerette annyira), akár azt a novelláját, amelyet minden idegen nyelvre lefordítottak, *The Fall of the House of Usher*-t, «a

feltétlen szépet» látjuk bennük, ahogy verseiről Kosztolányi Dezső találóan mondja.

Zöld lombok, aranyhalak, a nap izzó sugarai, emberhangok, félelmek, kísértetek, macskák, ebek, elfutó, elsuhanó kínok, megvérezett remények, a kedves ujjáról lehullott aranygyűrűk, s ködök, sűrű ködök, s romok, amelyekben lázban ég a lélek, gigászi gyötrődések, sebek, oktalan gonoszságok — mindezek az összevissza-tünetei, jelenségei, tárgyai, lehetetlen torzálmai egy rendkívül élénk és szuggesztív, szimbolikusan eredeti képzeletnek, örvénylenek alkotásaiban. Mintha novelláiban a sírba szaladna az Élet a Halál mágnesét követve. S míg az emberek mostohán bántak vele, s szívén konok daccal ültek a szótalán gondok, a szívós és fojtogató kínok, az összhang ellenségei s irgalom-adó kedvet nem ismertek, — a felelőtlen hangú világ dorbézoló és öntelt kiáltására a képtelenségeket elfogadtató képzelet művészi hangjával felelt. Hol a gyűlölet, hol a közöny ögyelgett körülötte, s Poe látható és láthatatlan ellenségeivel csak úgy tudott leszámolni, hogy a butaság szörnyűsége elől a képzelet szörnyűségébe menekült. Hulladék-sorsban a rémületet szuggéráló kifejezés szépségén csüngött. Lényege: a hallucinációk öntudatosan megteremtett művésze.

Poera nem lehet a környezet-elméletet alkalmazni. Ugyan mennyiben hatott rá kora? Mennyiben vetülete? Ez a költő, aki tudóvészes feleségével nyomorgott a fordhami (New York állam) cottage-ben, s szén nélkül kellett elszenvednie a telet s megmaradt katonakabátjával takarta be didergő feleségét, olyan zseni volt, hogy Taine elméletét nem lehet művei természetével össze-

egyeztetnünk. Hatvannál több elbeszélést írt, negyvennyolc verset s ezek között nincs egy sem, amely nem kizárólag egyéniségének volna kisugárzása, függetlenül környezetétől. Persze, itt ott észlelhetünk felszínes mozzanatokat, amelyeket esetleg amerikai környezetére vezethetünk vissza; de ezek semmitmondók művei lényegét tekintve. Ugyan mi köze van Amerikának, mondjuk, legkülönb *detective story*-jához, a *The Murders in the Rue Morgue* címűhöz? Hogy olykor a tényeket összekeverte képzeletével, hogy «tudományos» (inkább látszólag tudományos) megbízhatóságra is törekedett, ilymód mintegy azt éreztetve, hogy amerikai módra tiszteli a tényeket, ezt alkotószeszélyének, s nem feltételezett amerikanizmusának kell betudnunk. Poe csakugyan rácáfol Taine-re. Verseiben épp úgy, mint novelláiban. A rendkívülit, a rettenetést, a hipnotizálóan romantikusot, a természetfölöttit, a lelkiismeret problémájából eredő kétségeket, mint Poe, az író és költő írta meg, s nem mint Poe, az amerikai író és költő. A *The Philosophy of Composition* című tanulmányában kifejtette, hogy az írónak a hatás egységére kell törekednie, s ezt az elvet, minden más elvet figyelmen kívül hagyva, meg is valósította. Önmaga élt műveiben, s nem környezete; esztétikai jelenség és nem szociológiai.

Poeban ne keressük a gondolatok mélységét, mert nálánál igazán sokkal különb gondolkodók vannak a világirodalom nagy költői sorában. Irracionalitásába ne magyarázzunk túlságosan sok természetfölöttiséget. Az úgynevezett felemelő eszmék sem ikertestvérei költői és írói világának. Minden didaktikus felfogástól távol állott. Zene,

zene, zene — ez volt a crédója, s szépség : ez volt a hite, ha már Poe esetében hitről beszélnünk kell. Vajjon micsoda erkölcsi tartalmat lehetne a *The Bells* című világszerte ismert versébe belemagyarázni? S ezt a kérdést többi művével kapcsolatban is fel lehetne tennünk. Megsebzett lelke nem nyöszörgött, hanem énekelt, s ez volt «eszmei tartalma». Az ének, amellyel a költő kijátssza a testté vált csendet. *Annabel Lee* című versében, amelyre halott felesége ihlette meg, így írt :

*And neither the angels in heaven above,
Nor the demons down under the sea,
Can ever dissever my soul from the soul
Of the beautiful Annabel Lee.*

Lám, ebben a versben ilyen fogalmakat használ : «angyalok», «démonok», «lélek». De a vers igazi szelleme : a zenéje. Azt érezzük, hogy aki a szót ennyire zenévé tudja nemesíteni, az a halottat rákényszeríti arra, hogy meghallja üzenetét. Ezek az értelemmel megteremtett alkotások nem az értelem célját szolgálják, hanem a szó zenéjével kifejezett titkot. Hogy mi ez a titok? Mert titok, nem tudjuk, de hogy szép, azt tudjuk. S többet nem is kell tudnunk. Legalább is akkor, amikor Poe alkotásait élvezni akarjuk, ez magában véve tökéletes élmény. Nem válasz az élet örök kérdéseire, de a szavak zenéjének bővületében és áldásában készek vagyunk elfelejteni a megfejthetetlen kérdések fájó mivoltát. Verseire alkalmazható Mallarmenak az a megjegyzése, hogy a költeményeket nem eszmékkel írják, hanem szavakkal. S ugyancsak Abbé Brémondnak *La Poésie pure* című művében tett kijelen-

tése : *Poésie, musique, c'est meme chose*. A zseni, szavaiból, eszmék nélkül is, kiérezzük az élet tragédiáját. Azt a tragédiát, amelynek értelmetlenségét a szó zenéje enyhíti, sőt ellensúlyozza. S míg kritikai művei alapján, az esztétikai lelkiismeret és irodalmilag pontos kifejezés tekintetében, amerikai úttörőnek kell tekintenünk ; míg elbeszéléseiben a groteszk és arabeszk és borzalmas elemek logikus és szuggesztív szakértőjének — költeményeiben viszont a zenévé varázsolódott szónak lángelméje.

MARK TWAIN.

Egy amerikai folyóiratban hosszabb ismertetés jelent meg a legnagyobb amerikai humorista születésének századik évfordulója alkalmából. Fanyar érzés kíséretében olvastam ezt az ismertetést, mert *Mark Twain* humorát illetőleg olyan túrhetetlenül jelentéktelen és szellemnélküli eseteket mond el az író, hogy ezekből legfeljebb arra lehetne következtetni, hogy Mark Twain kizárólag az olcsó humor eszközeivel élt, s az élet és társadalom formátlanságait kifejező műveiben nem észlelte a tragikus tehetetlenség és tragikomikus telhetetlenség jelenségeit. Mark Twain tisztában volt azzal, hogy a kacagó embernek sincs éppen rendben a szénája ; s ha olyasvalakivel találkozott, aki gyengeségében harapdálta ajkát s akarata képtelen megvalósításában lábával dobbant, vagy ha a kótyagos modorú, zavaros szemű ember el akarta vele hitetni, hogy lelkében még mindig friss, Mark Twain nem dűlt be a külsőségek csábító megtévesztésének, hanem a lélek reszkető száját próbálta embertársában észrevenni.

Az amerikai kritika hajlandó arisztofaneszi fontosságot tulajdonítani Mark Twainnek ; ez jelentőségének túlbecsülése. Ugyanakkor azonban nem lehet őt, ha az elismerés szándékával is, az anekdotázó író színvonalára lesüllyeszteni, mert

ez meg lebecsülése. Ez az amerikai író nem tudta a bánatot elszalasztani, bármennyire úgy tett is, mintha a sors végeláthatatlan útján az éneknek kacagtatónak kell lennie, amelyen megakad a gonosz és a buta szellem, s bármennyire is arra a következtetésre jutott élete alkonyán, hogy a fertős és füstös világban az őzláb gyöngédsége és az emberi lélek megtérése csak illúzió, s a démoni valóság az egyetlen tény, amellyel komolyan kell számolni. A bánat hozzáragadt, akkor is ha szeme úgy nevetett, mint reggel a nap.

Mark Twain a legritkább esetben tudott úgy mosolyogni lelkével, mint a boldog virágszál, ha kinyílik, de akkor sem tudta elriasztani magától a fekete rémet, a céltalanságot, s lézengő fattyúját, a bánatot. Ez a tragikus világérzés lelke legmélyének ritmusa, s éppen ez az, amit a kritika nem képes észrevenni, mert megtéveszteti magát az amerikai író neveltető-készségétől, s sokszor rossz ízlésű, sokszor határozottan gyerekes csínytevést sejtető képzeletétől. Aki megérti Mark Twaint, az megérti, hogy a tizenkilencedik században miért és min nevettek az amerikaiak; de aki igazán megérti, az nevető szemében észreveszi az ijedt fölény képességét arra, hogy szembe szálljon az emberi falkával, amely felfalta volna, ha meg nem nevelteti. A bánat tiszta hangját gőgicsélő erőtlenségnek minősítették volna kortársai; s Mark Twain, a hogy Van Wyck Brooks, az amerikai kritikus megállapítja róla, megtanulta, miként kell azokat megközelíteni, akik a könnyeket csak érzelgősen tudják felfogni s a magányra ráköpködni. Az a csodálatos, hogy ez a röhögtető képessége is néhány számottevő irodalmi értékű alkotást eredményezett. Mert ha nem így volna,

akkor csupán Mark Twaint, a *The Mysterious Stranger* íróját ismernők, s ennek a könyvnek alapján, amely ábrázolása a gonosz önmagát kellett és sikeres uralmának a földön, aligha került volna az amerikai irodalomtörténetbe.

Joseph Conrad a *The Nigger of Narcissus* című regénye előszavában azt írja, hogy írói céljaiban az olvasónak halló- és érzőszervére akar hatni, de elsősorban azt akarja, hogy az olvasó lássa meg azt, amit az író megírt. Conrad az olvasó részéről, még ha vérmérséklete el is ütött az író ízlésétől, tárgyilagos érdeklődést tételezett fel, s azt a képességét, hogy az író szuggeráló erejének alávesse magát. Általában az a helyzet, hogy az író és az olvasó között bizonyos harc folyik le, s ebben a harcban, ha az író művész s művészi szempontból az olvasó valóban érzékeny, végül is az írónak kell győznie, s ebben a győzelemben az olvasó mégsem a vereség tudatát érzi, hanem a felszabadulás örömének diadalát.

Mark Twain nem írhatta regényeit ennek az elvnek alapján. Még pedig azért nem írhatta, mert korának olvasói elvárták az írótól, hogy színvonaluknak megfelelően szórakoztassa őket, s a szórakoztatást úgy fogták fel, hogy az írónak meg kell őket ríkatnia vagy pedig nevettetnie. Ha ezt az akadályt figyelembe vesszük, akkor — még ha készek vagyunk is előrebocsátani, hogy Mark Twainben sok volt az olyan tulajdonság, amely nem különböztette meg olvasóitól — tisztelettel kell adóznunk az amerikai írónak azért a becsületes (mert hiszen becsstelen is lehetett volna) megalkuvásáért, amellyel írói hivatásának igyekezett eleget tenni. A magam esztetikai hitvallása ugyan nem szereti ezt a becsületes megalkuvást sem ;

de a szociológiai körülmények figyelembevételével arra a következtetésre kell jutnunk, hogy tehetségének tisztességteljes művei megírásában csak megsérült, holott el is pusztulhatott volna. Mark Twain szeretett volna a lelkiismeret szája és a titok halvány fénye lenni s szeretete volna megírni az örök hírt arról, hogy mi is lesz az emberrel az ő felfogása szerint s az áskálódva robotolók és szellem nélkül aranygyűjtők világában szeretett volna formát adni az ember rejtélyes szerepének ; de nem lehetett, mert hogy megélhessen, kevesebbet kellett törődnie azzal, hogy lelke is élhessen.

Kultúrális szempontból a végeken élt, ahol nem igen tűzhetett virágéneket homlokára s ha szája kinyílt káromlásra, bizony inkább kacagásban robbant fel mint átkozódásban vagy sírásban. A maga módján izengetett az embereknek, a maga módján kerülte a sátánt, a maga módján nyugtatta meg nyugtalan vérét, a maga módján élt bátran a végeken, a maga módján vígasztalódott, a nélkül, hogy vígasztalanságát megszüntethette volna. Ha bajtársai kedélyes emberek voltak is, kedélyük érzéketlen volt a bölcséleti töprengésekkel szemben, s érzéketlen volt a magasabb rendű összhangot kereső vágy felcsillanó tüzeiben.

A Mississippi vidéke, ahonnan Mark Twain irodalmi pályája elindult, a maga halászaival, farmerjeivel, a szekták babonáin csüngő hiszékenységével, a fizikai erőt fitogtató fölényükkel, kérlelhetetlen idegenkedést tanúsított minden olyan alkotó szeplőtlenséggel szemben, amely a szépirodalmat nemcsak szórakoztató eszköznek tekinti, hanem a teremtmény egyéniség önkifejezésének is. Mark Twain az egyéni életért rajongott az intézményes élet rovására, s az intézményes életet

kellett mérlegelnie egyéni ízlése és irodalmi akarata hátrányára. Tulajdonképpen az volt a szerencséje, hogy tehetségében elérték azok a nyerseségek és kultúrális kezdetlegességek, amelyek lehetővé tették ránézve azt, hogy képességeivel meg ne sértse azokat, akiket szándékaival szórakoztatni akart. Azon is tudott mulatni, ami közönséges volt és ép ezért azokat is tudta mulatni, akik közönségesek voltak.

Az amerikai irodalomban Artemus Ward, a clevelandi újságíró és humorista, és Bret Harte az elődei. De tőlük sem tanult sokat. Mark Twain, akinek Samuel Langhorne Clemens volt az igazi neve, a születési évétől, azaz az 1835-ik esztendő-től halála évéig terjedő korszakot, azaz az amerikai életnek az 1910-ik évig terjedő periodusát humor szempontjából determinálja. Ha gyerekkorát és kora ifjúságát, amikor nyomdászinas volt, ki is kapcsoljuk ebből az időszakból, s halász, révkalauz és újságíró működéséből csak azokat a mozzanatokat emeljük ki, amikor anekdotázó természete figyelmet kezdett kelteni, ha humorista működését csak arra az időre vezetjük vissza, amikor az amerikai sajtóban meghonosította a *«funny column»* rovatot, amely az újságírónak módot ad arra, hogy minden aktuális eseményhez vagy esethez tréfálkozva hozzászóljon, akkor is nyilvánvalóvá válik, hogy humoros működése az amerikai életnek terjedelmes korszakát ölelte fel. Családi élete rendes volt, polgárias; kötelességtudatában az üzletember amerikai jelentőségű felelősségérzete érvényesült; népszerűségben nem volt vetélytársa. De mindennek a sikernek felette áll az a tény, hogy évtizedeken át megnevettette honfitársait, akik nemcsak kacagással s társa-

dalmi tekintéllyel, hanem anyagiakban is méltányolták szórakoztató képességeit.

Az átlagamerikai Mark Twainnel szemben valamelyes hálafélét érzett; elvégre megnevetette a gondok közepette, sőt nevettető tehetségével elriasztotta a gondokat, s amellet «férrias» író volt, legalább is amerikai fogalmak szerint, azaz nem nyavalygott, mint a lírikusok, nem okoskodott, mint a filozófusok, nem tett szemrehányásokat, mint az elégedetlenek, hanem tudomásul vette — olvasói véleménye szerint — az élet valóságát s abból hámozta ki a humorra szolgáló alkalmakat. Olyan író volt, akit akármilyen klub büszkén tagjának vallhatott s tollforgató mivolta ellenére sem látszott dilinós polgártársnak. S nagyjában ilyen benyomást tett a személyes érintkezésben éppúgy, mint műveiben; ami pedig azt a természetét illeti, amely elmélázott a mulandóságon vagy a lélek bűvárjaival vetekedett, vagy az eltitkolt könnyekbe fojtotta azt a sejtését, hogy semmiféle tengerben sincsen érdemleges kincs, vagy nem törődött azzal, hogy márványkockás folyosón siet-e a jövő csarnokába, amely nem lehet különb a jelennél, vagy betűsírba hullt sóhajaiba rejtegette összeomlott légvárait — mondom, ezt az énjét olvasói nem igen vették észre, s kritikusai közül is csak páran tették szóvá halála után. Igaz, hogy halála után több okot is adott erre a megállapításra.

A missourii Florida községből, ahol Mark Twain született, egy egész ország, sőt az egész világ elismeréséig nagy az út. A sekélyes optimizmustól, amelyet Carl Van Doren amerikai kritikus szerint a hetvenes és nyolcvanas évek amerikai polgára erkölcsi kötelességének tartott, a *Huckle-*

berry Finn-ben és a *Tom Sawyer*-ben megnyilatkozó képzeletgazdaság és egészséges humor kifejezéséig, s végül a *The Mysterious Stranger* tragikus világnézetéig Mark Twainnek olyan utat kellett megtennie, amely a gondolkodás és a művészi érzékenység felelősségével egyértelmű. Sokat utazott, Európát is bejárta, a Szentföldre is elkerült, de mindennél fontosabb, hogy veleszületett furfangossága, yankee-ravaszsága nem elégedett meg — legalább is nem állandóan — az olcsó siker mámorával, a pénzelismerés izgalmaival, hanem az értékesebb kifejezés világában is igyekezett gyökeret verni. Ha ez nem történt volna meg, akkor legfeljebb a *The Innocents Abroad* című kötetének színvonaláig tudott volna emelkedni, s ez a kötet, amellyel hírnevét az amerikai olvasók körében megalapította, a nyers ízlésnek, a naívságnak, a tapasztalatlanságnak, a kultúrális éretlenségnek, másrészt az agyafurtságának, az amerikai tapintható humornak, a helyzetkomikumnak olyan keveréke, hogy abból esetleg Mark Twain kétes értékű s egyáltalában nem bonyolult humorára lehetett következtetni, de semmiesetre sem alkotó tehetségére. Az amerikai kortes-röhej, a barbár érzéketlenség fölénye, a tótágast álló ízlés önteltsége és hetvenkedése, a tárgy mélységét meg nem értő ironia szemérmertlensége és okvetetlenkedése ennek s Mark Twain hasonló természetű könyveinek legjellemzőbb tulajdonsága. A tájékozatlan ember röhög azon, ami tájékozottságot követel — ez a *The Innocents Abroad* öntudatos és öntudatlan humorának programja. Burleszk humorában benne volt az egészséges kacaj csírája is ; ámde a valóság mégis az, hogy ez a humor árnyalat hiányában

volt, s benne volt a nyugati *frontier*-civilizációnak kérkedéssel vegyes problematikus tartalmú ereje. Ezzel a munkájával, s *Roughing It* című kötetével Mark Twain azt a benyomást kelti, hogy akár európai, akár amerikai témát szemel ki megírandó megfigyelései részére, voltaképpen csak a tömeget szórakoztató szempontot ismeri.

Mark Twain a profán szatira mestere. Az élet egyensúlyának hiányát kifogásolta, s maga esett az ízlés egyensúlyának hiányába. Még akkor is, amikor gyöngédebb és elmélázóbb akar lenni, mint például *Life on the Mississippi* című munkájában, amelyben multjának emlékeit hívja felszínre, a szép és megható jelenetek ellenére, amelyeket képzeletével kiszínesít, esetről-esetre olyan hangulatba zuhan a tolla, amely szinte azonos az író kultúrális éretlenségének reménytelenségével. Ezt a kritikát kell alkalmazni *A Tramp Abroad* és *A Connecticut Jankee in King Arthur's Court* című műveire is. A burleszk nyersségének és a vaudeville valamivel összetettebb természetének keveréke szemmelláthatólag izgatta Mark Twain humorérzékét; fantáziája olyan formátlanságot is észlelt, amely csakugyan nevetséges volt, de ugyanakkor nem tudott megbirkózni a hagyományos értékek szépségével, amelyeknek megítélése a legtöbb esetben meghaladta képességeit.

Walt Whitman nem törődött a multtal; viszont amerikanizmusát, ha sokszor bőbeszédűen is, költészetbe tudta foglalni. Mark Twain idegenkedése a multtal szemben annyit jelentett, hogy a multat, mert nem értette meg, lebecsülte, s azt hitte, hogy ez a lebecsülés ok a kacagásra és kacagtatásra. Walt Whitman költő volt hibáiban

is; Mark Twain hibáiban sokszor megszünt író, pláne íróművész lenni. A Charles Dudley Warner-rel írt *The Gilded Age* című színművéből vagy más természetű munkájából, — mint amilyen *Personal Recollections of Joan of Arc* című műve, amely történelmi regénynek indult s gyenge védelme lett az orleansi szűznek, s amelyben multlebecsülő álláspontjával némiképpen szembe helyezkedett, — ugyancsak azt a Mark Twaint ismerjük meg, akinek bizony a kimondott író-művészethez nincs mindig köze, s aki inkább emberileg közlékeny, mint irodalmilag közlő egyéniség. Ezek a megállapítások többi munkáira is vonatkoznak, kivéve négy művére, amelyekről az alábbi fejtegetésekben szó lesz.

Micsoda ötletek, vágyak, sikerek burjánzottak azon a talajon, amelyen Mark Twain irodalmi képességeit érvényesíteni akarta? Olyan emberek között élt, főként fiatalabb éveiben, a közép- és messzi-nyugaton, akik részére a mosoly nem volt játékszer vagy kedves hóbort, akik csak röhögni tudtak és nem nevetni, s még kevésbbé mosolyogni. Életkedvük nem ismert korlátokat, de nem ismert megkülönböztető ízlést sem. Életük olyan nehéz volt, hogy a buba hajszólo író elkergették volna környezetükből. Csak a fegyelmezetlen hahota lehetett gondterhes életük ékszere s a siker s néhanapján a hanyatló vagy ébredő nap, amelynek a Mississippi-folyó felett eláradó szépségeit nemcsak meg merte, hanem meg is tudta írni Mark Twain. Kétségtelenül ennek a környezetnek és kornak is meg volt a maga romantikája; s kétségtelen, hogy amikor Mark Twain Tom Sawyer vagy Huckleberry Finn alakját megteremtette, akkor a rendelkezésére álló

nyers anyagból olyan élő alakokat formált ki, akikre érdemes figyelni, mert íróművész mutatja be őket az olvasóknak.

A *The Adventures of Tom Sawyer* nem tökéletes regény. Terror-atmoszférájában rosszul alkalmazott Edgar Allan Poe-elemek vannak; az olcsó célzatú regények hangjára emlékeztet regényének egyik-másik része. Maga a hős, Tom Sawyer, alapjában véve hazug fráter, s kalandjaiban sok mozzanat sem igazi humort, sem pedig igazi pátoszt nem árul el. Például egyáltalában nem lehet közvetlenül derűs jelenetnek minősíteni azt az epizódot, amikor Tom Sawyer, aki állítólag megfulladt, a templomban elrejtőzve tanuja saját temetésének s jót mulat az emberek szomorúságán. Egyik-másik jelenet vagy esemény megindokolását teljesen figyelmen kívül hagyja az író. Viszont tévedés volna feltételeznünk, hogy Mark Twain azonosítja magát ennek a Tom Sawyernek nevezett fiúnak csínjeivel, ostobaságaival, rakoncátlanságaival. Mint humorista és mint író fölényben van tárgyával szemben. Mark Twain másra nem törekedett, mint egy nagyon komoly írói feladat megvalósítására, azaz jellemrajzolásra. S azt nem lehet letagadni, hogy Tom Sawyernek és környezetének jellemrajzolása kitűnő.

S ezt a célját még eredményesebben, ennél is különb művészi teljesítmény keretében sikerült elérnie a *Huckleberry Finn* című regényében. Noha Huck Finn is szeret hazudni s szeret csavarogni, kalandjai egy elszabadult néger rabszolga kíséretében a Mississippi-folyón olyan érdekesek, olyan színesek, olyan pompásan meggyőzőek, azok az emberek, akikkel találkozik s akik egyvelegei

a tudatlanságnak, babonának, hiszékenységnek, becstelenségnek, csalásnak, sarlatán tulajdonságoknak, annyira húsból vérből valók, s a reális megfigyeléseken kívül az író olyan nagyszerűen érvényesíti alkotó képzeletét is, hogy ezt a regényt csakugyan művészi jelentőségű alkotásnak kell minősítenünk. A kalandvág্য fiatalkori álmának mesteri szimboluma ez a regény. Problémamentes alkotás mind a két mű; művészi alkotás, különösen az utóbbi, amelyben az író nem akart nevelni, tanítani, észrevehetően oktatni, pénzért vagy a könnyű elismerés kedvéért felszínesen szórakoztatni, hanem meg akarta mutatni atmoszféra- és jellemteremtő tehetségét. Amire vállalkozott, azt meg is valósította. Az utóbbi regény művészi egységére is kell utalnunk, arra a belső rendre, amely a jó műalkotás egyik kelléke, s amely Mark Twain legtöbb munkájából hiányzik. Kissé erőszakoltnak látszik Tom Saywer jellemének beleszövődése a Huckleberry Finn-regénybe, de ez a hiba sem annyira szembetűnő, hogy ártsen a regény reális valószínűségének és képzeletbeli eredetiségének.

Huckleberry Finn odisszeájából most már térjünk át Mark Twain lelki odisszeájára, belső életének két legjellemzőbb tükrére, a halála után közölt befejezetlen önéletrajzára és a *The Myterious Stranger* című regényére. Ebből a két műből kisugárzik Mark Twain lelki szemének tragikus fénye. Nem véletlen, hogy John Cournos angol író a Mark Twainről írt portréjában ezt a hivatásos humoristát *tragic American*-nek nevezi. Mark Twain az autodidakták szorgalmával igyekezett az élet lényegét megérteni. Korának tudományos dilettantizmusa rá is hatott; determinista lett,

aki nem tudta megérteni, miért bántja lelki ismerete, amikor a világűr közönyében a lelki ismeretnek semmiféle szerepe nincsen. A filozófiai pesszimizmuson kívül a tapasztalati pesszimizmus áldozata is volt, amit arra kell visszavezetnünk, hogy lelke mélyén — alkotó szelleme fájdalomosan világos pillanataiban vagy óráiban — ráébredt bohóc szerepére, amelyet tehetsége erkölcsével arányban méltatlannak érzett. Amint ebben a tanulmányban említettem, ha ízlésében sok volt is a közönséges ember ízléstelenségéből, megalkuvásában, amely tehetsége ítélőképességéből eredt, vigyázott arra, hogy képességeit teljesen meg ne alázza azzal az alárendelt szereppel, amelyet a mindig megalkuvó, a közönség kegyét mindenáron kereső író betölt.

Mint gondolkodónak, az fájt neki, hogy a szenvedésnek sincs értelme, mert az életnek általában nincs értelme; mint íróművésznek az fájt neki, hogy lélekben megvertnek érezte magát, olyan írónak, akit az élet pragmatikus erői kiforgattak lénye tisztaságából. Nem csoda, hogy élete alkonyán az az amerikai író, akit a túlbuzgó elismerés nemcsak Arisztofanesszel, hanem Cervantesszel és Sterne-el mert összehasonlítani, (az amerikai kritika valamikor nagyon hajlott a hirdetési szókinszre), mogorva lett, s aki ifjabb éveiben önmagának tapsolt azért, mert neki tapsoltak, végül írtózott azoktól, akik dícsérő szavakkal, hízelgő kijelentésekkel közeledtek hozzá. Önéletrajzában a többi között ezt mondja: *«Man is the only creation that inflicts pain for sport»*. Hogy az ember «érdeknélkül» meg tudja kínozni embertársát, ennek a megállapítása megdöbbenően belevilágít az író kiábrándult lelkébe, amely

élete alkonyán inkább a vigyorgó szenvedésre, mint a nevető felszínességre emlékeztetett. Más helyt ezt írja: «*Byron despised the race because he despised himself. I feel as Byron did and for the same reason*». Szóval, mert Byron módján oka volt megvetnie az emberiséget, tehát megvetette önmagát is.

S ezek az idézetek érthetővé teszik a *The Mysterious Stranger* című regényének eszmekörét. A regény központi alakja egy Philip Traum nevű idegen, maga a sátán. A történet a tizenhatodik század egyik ausztriai falujában játszódik, ahol az emberek babonások, kicsinyesek, türelmetlenek, kegyetlenek. Az ördög, bármennyire ördög, különbnek látszik, valósággal jótevőnek «a cselekvő keresztények» világában. A regény konklúziója, hogy az élet csak álom, amelytől jó mennél előbb megszabadulni. Ez a kétségbeesés regénye, a tökéletes céltalanság kifejezése, amelynek szellemessége egyébként elvétve Anatole France-ra emlékeztet, de valójában a kiábrándult amerikai kálvinistának, a hit és emberségesség vigaszából kikapcsolódott léleknek leszámolása mindennel.

Mark Twain, aki maga aktív életet élt s az aktivitás hazájában, lelke legmélyén, még akkor is, amikor a teológiai és egyéb amerikai hagyományokhoz ragaszkodott, a meditáció örvényében forgott, amelyet nem mert szóvá tenni, művészi szempontból azért tragikus egyéniség, mert irodalmilag kifejezett nevetéséből hiányzik az olimpusi derű, s inkább a kisember handabandázó fölényeskedésének zöreje, irodalmilag kifejezett tragikus megnyilatkozásából pedig hiányzik a tragikus szellem megrendítő ereje.

Mark Twain, mint ember és mint művész szabad szeretett volna lenni ; alkotó szabadságát a Tom Sawyerben, de különösen a Huckleberry Finnben megvalósította ; emberi őszinteségének szabadságát töredék-önéletrajzában ; s a The Mysterious Stranger-ben művészi jelentőség szempontjából torzo-émléket állított tehetetlenségének, emberi és művészi megvertségének.

BRET HARTE.

Az amerikaiak íróikat, művészeiket nem igen tudják bálványozni. Ha előfordul, hogy egyik-másik író neve úgy megy át a köztudatba, hogy az elismerés melléköreje kíséri nevét — mint például Mark Twainét — nagyjában mégis tartalmatlan ez az értékelés, mert nem a lélek legőszintébb vágyából s ennek a vágnak kielégüléséből ered. Országh László, a fiatal irodalomtörténetíró «Az amerikai irodalomtörténet fejlődése» című lelkiismeretes és az adatokat hozzáértően felhasználó tanulmányában a többi között a következő helyes megjegyzést teszi: «Első-sorban a nyugati frontier és csak csekélyebb részben New England puritanizmusa teremtettk meg azt az amerikai szellemet, amely a szellemi értékeket és termékeket a másodrendű emberi szükségletek és értékek színvonalára szállította alá». A puritanizmusnak megvoltak a maga erkölcsön át szellemi lényegét kereső és méltányló elvei, s Emerson és Thoreau idejében, ha megértés szempontjából különböző fokú elismerésekben is, a már megsebesített puritanizmus még mindig rendelkezett annyi erkölcsi felelősséggel, hogy a szellemet nem radirozta ki értékelési köréből. A «frontier» civilizációnak, a lehetetlent lebírni látzó alkalmak fegyelmezetlenségének, gyakori anar-

chiájának kell betudni, hogy az ököl és a pénz és a látható eredmény, a szubtilitást legyűrrő önteltség, az együgyűség gonoszkodása és a romantikusan felfogott úttörő hősiességnek kíméletlensége, vakmerősége és nem egy esetben emberfeletti bátorsága a szellem racionális lényegét összetévesztette az erőtlenséggel, a női képzelettel, az élehetlenséggel, a fényűzéssel, amellyel nem érdemes elhivalkodni, a gyengeséggel, amely nem méltó a férfi fogalmához.

Mindebből nem következik, hogy az amerikai «best seller» íróról nem tud a közönség; hogyisne tudna róla. De inkább ügyességét méltányolja, amellyel pénzre váltotta meseszövő képességét, s írásbelirátermettségét, mint azt, hogy esetleg olyan titkot tárt fel az életből, amelyet eddig az olvasók nem ismertek. Így fejezhetném ki magam: az író és költőt — csodák csodája! — talán komolyan veszik, ezzel szemben a baseball nagyság vagy a birkózó óriás a tömeghisztéria elismerésének központjában áll.

S ez a sokszor akaratlan, sokszor tervszerű lekicsinylése vagy semmibevevése a szellem bármilyen jelentőségű tényezőjének olyan írókra is vonatkoztatható, akik közismertek s akiknek műveiben ma is lapozgatnak az olvasók. Például minden félig-meddig értelmes amerikai tud Bret Harteről, s még mindig sokan vannak, akiket érdekelnek művei. De amerikai életemben, ámbátor a legkülönbözőbb társadalmi rétegek képviselőivel érintkezem, alig fordult elő, hogy szóba hozták volna Bret Harte nevét; s ha igen, ez amolyan elsietett megjegyzés volt, két «fontos» megállapítás közé szorított felkiáltójel, amelyet a következő pillanatban már el is kellett felejtetni.

Azon nem csodálkozik senki, ha valaki, mondjuk, lóverseny-információk ügyében fűhöz-fához szalad; de hogy valaki hévvel megtárgyalja Bret Harte jelentőségét, ez már feltűnést keltő eset, s az ilyen emberrel szemben, aki, úgy látszik, nagyon is ráér, némi elnézéssel kell viseltetni, ha untatók is fejtegetései s ha mindenképpen figyelmet kíván is. Pedig Bret Harte «amerikai» író volt, lélektani szempontból szoros összeköttetésben a «frontier» civilizációval, egyik-másik tünetének szépirodalmi kifejeződése. Ez sem változtat azon a hol jóakarató, hol rosszakarató közönyön, amely nemcsak az ő sorsa, hanem — az átlagamerikaiak világában — a legtöbb költőé és íróé.

Francis Bret Harte 1839-ben született New-York állam Albany városában, s 1902-ben halt meg Londonban. Özvegy anyja keletről nyugatra vándorolt, amikor a nyugat a mesebeli lehetőségek országának látszott, s amikor az emberek nyers képzeletüket összeegyeztethették a valósággal. Tizenöt éves korától majdnem élete derekáig Bret Harte kaliforniai lakos volt; később, az Atlantic Monthly szerkesztőjének meghívására az amerikai keleten telepedett le, majd Angliába került, ahol egy ideig amerikai konzuli hivatalt töltött be; de ez a hivatalos tevékenykedés nem felelt meg természetének, tisztségéről lemondott s kizárólag az irodalomnak élt. Utóbbi tervei gyengén váltak be, s élete utolsó esztendeiben elkeseredett. Mint sokkal később Vachel Lindsayt, a jellegzetesen amerikai költőt, Bret Harteot is eredetileg Angliában méltányolták, s az angol elismerés hatása alatt tett szert bizonyos írói tekintélyre honfitársai körében. Hosszabb lélegzetű novellái s regényszerű elbeszélése, amelynek

«Gabriel Conroy» a címe, nem adnak hűséges képet tehetségéről; ellenben a «short story»-t, ezt a típikusan amerikai műfajt főként «pioneer» levegőjében, olyik esetben írói hozzáértéssel kezelte. Egy ideig népszerűségnek örvendett, különösen, amikor a kaliforniai spanyol missziókról írt, sőt azokkal a műveivel is mérsékelt sikert aratott, amelyek alkotó egyéniségének eredeti kifejezései voltak. Míg azonban honfitársai «csak» írónak tekintették, az angol kritika műveinek «amerikai» jellegét hangsúlyozta, persze inkább tárgyi szempontból, mint művészi teljesítmény szempontjából. Amerikai olvasói leginkább fiatal korában írt verseitől voltak elragadtatva, amelyek a «The Heathen Chinees» címmel jelentek meg, s amelyeknek költői jelentősége az amerikai napilapok átlagverseire emlékeztet, s népies nyelven írt humoros párbeszédeitől és drámai monológjaitól, amelyek amerikai műkedvelők vidéki előadásain ma is szerepelnek a műsoron. Ha Francis Bert Harte nem írt volna néhány művészi értékű elbeszélést, akkor fontossága amerikai irodalmi viszonylatban olyan volna, mint Vas Gerebené magyar irodalmi viszonylatban. De néhány novellája, a Charles Dickens és Washington Irving hatása, s az érzelműségbe hulló erkölcsi eszményiség kiélezett éreztetése ellenére, mégis olyan figyelemreméltó alkotás, hogy a kritikai tárgylagosság értékelésére rászolgált.

John Macy amerikai kritikus szerint Bret Hartenak az volt a feladata, hogy a nyugati partokon élő úttörők életével szórakoztassa a keleti partok olvasóit. C. Hartley Grattan Mark Twainről írt tanulmányában megjegyzi, hogy Bret Harte hatott ugyan a legismertebb amerikai humoris-

tára, de hatását nem lehet túlságosan nagynak nevezni. Magában véve az a tény, hogy az amerikai kritikus ezt a hatást elismeri, bármennyire felületes, megállapítja Bret Harte bizonyos irányító jelentőségét az amerikai irodalomban. Granville Hicks kijelenti, hogy Bret Harte történeteinek alapja annak a vázolása, hogy milyen bizarr az ellentét a külső faragatlanság és a belső előkelőség között, s ezt az író sokkal inkább érdekelte ennek az ellentétnek dramatizált ábrázolása, mint az úttörők valódi jellemének elemzése. Mindezekből az amerikai véleményekből megállapítható, hogy a keletről nyugatra vetődött amerikai novellaírónak helyét immár az amerikai kritika is igyekszik pontosan kijelölni. Élete ritmusából, sorsa változatosságából, az «Overland Monthly» című kaliforniai folyóiratnál elfoglalt szerkesztői működéséből, korábbi tevékenységéből, drug-store segéd mivoltából, tanítói működéséből, a keleten való elhelyezkedéséből, ottani nyugtalanságából, angliai sorsából, végül a keserűség magányába torkolló végzetéből kiderül, hogy Bret Harte nem tudott gyökeret verni sem az újszínű kalandok talajában, sem pedig a hagyományok földjén. Idegen volt a kaliforniai aranyásók világában, noha róluk írt, a játékosokról, a vállalkozó szelleműekről, a mindent kockára tevőkről, s idegen volt az angolszász lelki állandóság levegőjében, bármennyire vágyódott is utána. Utálta a pénz kíméletlen kalandorait, s utálta az angol realizmus kiábrándító valóságát, amelyet romantikus hajlamaival túlbecsült. Írói tragédiáját az magyarázza, hogy a vadnyugati regionalizmus egyik megindítója volt, s szándékait nem tudta tökéletes alkotásokká formálni;

irodalmi tragédiájának, sőt travesztiájának az a legjellemzőbb kísérő mozzanata, hogy komoly alkotó törekvései ellenére forrása lett a hollywoodi film lehetetlen, nevetséges és sokszor elképesztően ostoba vadnyugat történeteinek. Volt annyira művész, hogy önmagát akarta kifejezni s volt is mit kifejeznie, s íme a legsilányabb scenario-szórakoztatásnak lett az ősapja. Az alkotást nem minősítette babramunkának, hanem a lélek olyan csodálatos felszerelésének, amellyel meg lehet lepni és ki lehet elégténi az olvasó nemesebb kíváncsiságát. Sorsát, beleértve teremő sorsát is, az döntötte el, hogy a kaliforniai téma romantikus eshetőségeit összetévesztette a maga romantikus nyugtalanságával, amelyben azonban a kaliforniai témakörrel összeegyeztethetetlen finomságok és értékek voltak. Végül sehova sem tartozott, s ezt a sehovatartozandóságot sem tudta művészileg kifejezni.

A kritikai elemzés micsoda képet festhet Bret Harteről? Ha figyelembe vesszük azt a művet, amellyel legnagyobb sikerét aratta, a «The Luck of Roaring Camp» című elbeszélés-gyűjteményét, a művészi összhang elvének ellentmondó jelenségeket fedezhetünk fel ebben a gyűjteményben. Bret Harte öntudatosan a nyugat-amerikai irodalom megteremtésére törekedett. A művészi stílus célja elvitathatlan, de ez a stílus szinte úgy hat, mintha valaki a legbrutálisabb ízű whiskyt chartreuse-el keveri. Igaz ugyan, hogy Bret Harte, éppen romantikus természeténél fogva, a legképtelenebb és legelviselhetetlenebb ízlésű úttörőkben is olyan erkölcsi gazdagságot látott, amelyre elhanyagolt külsejükből nem lehetett volna következtetni; s mégis, ha az eltitkolt

belső értékekre akart is rámutatni, elsősorban a fonák vagy bárdolatlan külsőt látjuk, amelyet az úttörők belső kiválósága, ahogy azt az író velünk el akarta hitetni, nem tud elfeledtetni. Novelláinak legszembetűnőbb ellentmondása a következő: az alkotás motivumában fogamzottak meg, a lelki és környezetbeli valóság teljes életét ígérték, s csupán úgy hatnak, mint a külsőségek hol érzелgős, hol dramatizált portréi. Van bennük erő, s az összbenyomás mégis az erőtlenség. «Short story» realizmusát kivégzi érzелgős romanticiz-musa; egyenesvonalú történeteinek fölösleges részleteket kikerülő tempója beleakad a túlkönnyű pszichológizálás hínárjába. Mesterkelt lett, amikor egyszerű akart lenni, modoros, amikor szerinte megokolt modort akart hangsúlyozni, közhelyes, amikor magának a kalandnak levegője szembe-helyezkedhetett volna a közhely unalmával. Nem az a baj, hogy olyan aranyásókról írt, akik soha sem léteztek; az a baj, hogy ezeket a soha nem létezett aranyásókat nem tudta igazán meggyőzővé tenni. Humorja, ha sikerült is, hajlandó színfalhasogató méreteket ölteni, s valahogyan azt az érzést kelti, hogy nem ösztönéből eredt, hanem a témával kötött írói házasságának törvénytelen lelki gyermeke. S aranyásóinak nyelve a látszólagos élethűség ellenére nem a tapasztalattól megfigyelt igazi nyelvük. Ha alakjai csak a képzelet világában éltek volna, akkor nyelvük ellen nem lehetne kifogást tenni; de az író a valóság és a valószínűség festésére törekedett, s sem a képzelet, sem pedig a valóság lélektanát nem elégtette ki.

Mindezek a fogyatékok megakadályozták Bret Harteot abban, hogy realizmusával akár a

művészet, akár a tapasztalat valóságát szolgálja. Az aranyásók hangjából kirobbanó átkot nem tudta megírni; az arany csillogását érintő emberi szennyet nem tudta változatlan érték formájában kifejezni; az emberi önzésnek mohóság felé rohanó szemét, az önzés dühöngő és agyafurt örültjeit, akik a férfiaság mázával ámítják a világot, nem tudta élökké varázsolni. Nem ismerte a lelki csalánt, amely a sors bőrén tűzzel ég, s a farkasszemet néző embert is csak félig látta meg. A rongy embert nem fedezte fel a maga egészében, mert hiszékenysége megakadályozta az éleslátásban. Viszont az emberi hősiességet sem tudta úgy megrajzolni, a fuldokló önzésből kisorsranó fegyvertelen erkölcsi szépséget, az álmaiban gazdát cserélő emberi vágyat, hogy elhithető erejének behódolhatnánk. Realizmusa érzelgős, romanticizmusa megbízhatatlan.

S mégis az az író, akit nem szabad a kritika tárgyilagosságával kirekeszteni érdeklődési körünkől. Az a körülmény, hogy ennyire kiköveteli a kritikát, azt mutatja, hogy jelentőségét elhallgatni nem lehet. A kimondott rossz író műveinek jelenlétében lehül a kritikai érzékenység s csak szálnalmat kelt. Bret Harte író volt, aki közepes műveivel is azt árulta el, hogy több volt benne a veleszületett tehetség, mint a megtanult írói felszerelés. A magány, amely a költők és koldusok fejére éket tesz, őt is kitűntette, s ő feléje futott, mint a megvert szívű gyermek. Egy-egy írásában, vagy írásfejezetében, vagy elvetéltnek látszó mondatában Bret Hartenak sikerült a lélek félelmét és a lélek reményét meztelenül leleplezni, s alkotó énje mellett szól az, hogy amikor élete második felében, különösen Angliában már csak

pénzért írt, teremtmő lelkének sívár szomorúsága miatt panaszkodott s a magány gőgjének cinizmusát sosem ismerte el a kérdések végső válszának. Bárgyú jajjal nem ölelte meg a semmit, a lángelme fölényével nem tudta megijeszteni a végzet szfinkszét, de a magánnyal, ezzel a barna színű mámorral, halála napjáig birkózott, s amikor a sors üres arcát rámeresztette s fakó kezével megérintette, akkor is azt sajnálta, hogy művészi látomásait nem tudta megvalósítani. Nem zokogott, ha bántották, mert ezt a könny megalázásának tekintette volna ; nem nevetett, ha gyengét látott, mert ez az erő genny-hullása lett volna ; s nem hallgatott, ha mást gyötörtek, mert így megvetette volna a vágyva vágyódott békét. Lelki világában a művészet szigetén élt, de úgylátszik tehetsége természete a gyakorlati valóság éghajlatát nem viselte el, s ebből következik, hogy ez a művészi látomású író regionalista töredék lett, s hogy tehetsége világaiból csak a fakuló színű szirmokat szórhatta szét azok között, akik különbséget tudnak tenni a satnya siker és a sikertelen álom között.

WALT WHITMAN.

Valamelyik kritikus azt mondotta D. H. Lawrence-ról, hogy a fákat és virágokat belülről látja ; ezt a belső tüzet és szenvedélyt csak izzó képzelettel lehet életbe hívni. Lawrence rejtélyes nimbuszal övezte a nemi életet ; felmagasztosította s így érthetővé válik, hogy miért undorodott például Casanova emlékirataitól. Legerotikusabbnak látszó művével kapcsolatban egyik levelében megjegyezte, hogy «a „Lady Chatterley's Lover”, amelyet eredetileg „Tenderness”-nek («Gyöngéd-ség»-nek) akart nevezni, csak szavaiban illetlen, de lényegében erkölcsös». Erkölcsön Lawrence azt az életet értette, amely az ösztön közvetlenségét és nyíltságát szembehelyezi a ledér viccé züllött érzékiség kulcslyuk-lélektanának. S így érthető az is, hogy «Studies in Classic American Literature» című rendkívül egyéni s sok tekintetben megbízhatatlan ítéletű munkájában miért rajong Walt Whitmanért, a camdeni bölcsért. Rossz néven veszi ugyan Whitmantól, hogy őt is befolyásolták a «keresztény eszmék», de általában lelkesedik érte, főként, amikor olyan sorára tud utalni, mint például «I am he that aches with amorous love», vagy «the soul is herself when she is going on foot down the open road» ; azaz, amikor azt észleli benne, amit ő maga keresett az életben és elvárt az emberektől : a szabadság



korlátlan megvalósítását az ösztönök diadalának segítségével. Tagadhatatlan, hogy Whitmanban, amikor a test és a vér költészetét énekelte, voltak olyan tulajdonságok, amelyek az angol költőben és íróban kizárólagos alkotótényezők lettek ; ugyanakkor azonban arról is énekelt és olyan módon, ami Lawrence nem érdekelte és ami idegen volt Lawrence alkotó módszerétől. Whitman egyetemesebb volt s annak a demokráciának költője, amely nem tudott eljutni magaslatáig ; az angol költő és író, ha elvétve társadalmi kérdésekre utalt s a részvét és szájalom hangján közeledett a modern civilizáció áldozataihoz, a legtöbbször képtelen volt tisztaságot hangoztató érzéki fanatizmusától megszabadulni. Mindketten az ujjongó életet hirdették, de Lawrence ujjongása a hímé, aki csak nőtényt lát, s Whitmané az emberé, aki embertársát meg akarja ölelni. Lawrence : természet az emberi természetben ; Whitman : emberi természet, amely nem feledkezik meg a természetről. Lawrence-nak fogalma sem volt az «isten átlag»-ról ; Whitman következetesen arról énekelt, még ha túl is becsülte. A «Children of Adam» Walt Whitmanja kezét foghat az angol alkotóval, mert amikor a szexualitás himnuszát zengi (ezt az alkotását Emerson nem szerette, az az Emerson, aki általában felismerte Whitman jelentőségét), akkor mintegy egyengeti az utat Lawrence hangjához ; de az a Whitman, aki a tudományról, a gépekről, a fűszálakról, a tucatemberekről írt, aki ösztönt, érzést, gondolatot, tudást, felismeretet sűrített a «Song of Myself» című hosszú versébe, aki a teljes ember megszólaltatására törekedett, országúton rohant akkor, amikor Lawrence csak ösvényen szaladt.

*«This is no book,
Who thouches this thouches a man».*

Valóban, aki Whitman «Leaves of Grass» vers-kötetét olvassa, ujjaival nem egy könyvet érint, hanem egy férfit. Lawrence: az ösztön, Whitman: a demokratikusan felfogott élet költője. Lawrence: töredék, Whitman több. Lawrence: vadon; Whitman: vadon és műhely. Mindketten a primitív szenvedélyekről írnak, frissen, üdén meglátott világról, amely homlokegyenest ellenkezik «az újonnan mázolt» felírás hazugságával; de az angol költő esetében a kozmikus titok csak érzékiség s Whitman esetében az érzékiség is kozmikus rejtély. Az egész kifejezésére törekedett, naivul, vadul, örömmel és indulattal s csoda-e, hogy így írt önmagáról: «I, Walt Whitman, a cosmos». Ha nem ő írta volna, ez frázis lenne: így érdekes, értékes vallomás. Intellektuális éretlensége, érzelmi bátorsága, egyetemességet hajszoló énjé, a káosz gőgjének és cselekvésben tomboló álmódzásának hangja belefért ebbe az egy kijelentésbe: «Walt Whitman vagyok, a mindenség». Az átlagember álmában Isten lehet, Whitman költészetében a mindenség akart lenni. Egyénisége elképzelhetetlen Európában; költészete, «világnézet»-e, zavaros emberségessége csakis az amerikai talajból nőhetett ki. A tucat-amerikai nem olvassa s a tucatamerikai mégis sokszor olyan, mint egy tehetségtelen Walt Whitman. Kétségtelen, hogy Whitman a közhely demagógja volna, ha nem lenne költő. Így is, sajnos, a közhely gyakran erősebb tehetségénél s ekkor szónokolva rohan neki az olvasónak, aki elképed azon, hogy minek ez a sok húhó

semmiért. Ilyenkor Whitman egyszerű ács (jó ideig ez volt a foglalkozása), aki az autodidakta hevével kifejezi magát s rátalál igaz, élő költői sorra is. Költészetében ez «amerikai ritmus» néha csupán amerikai, de például az olyan kivételes alkotásában, mint az «Out of the Cradle Endlessly Rocking», költői. Annyira költői, hogy azért látszik könnyen utánozhatónak s épp azért utánozhatatlan.

Amikor Tennyson, Swinburne s más angol költők elismeréssel adóztak Whitmannak, kihangsúlyozták amerikanizmusát. Vajjon miért? Az amerikanizmus maga nem költői érték. Lawrence érzéki szenvedélyessége, — költészet nélkül — pathológiai tehetetlenség. Whitman amerikanizmus — költészet nélkül — legföljebb a demokrácia felelősségteljesebb hangja. Tehát magától értetődik, hogy amerikai optimizmusán túl, amelyet szabad versei többségében ki tudott fejezni, olyan értékeket kell keresnünk benne, amelyek művészi szempontból is helytállók. W. B. Yeats szerint akkor kezdünk élni, amikor felfogjuk az élet tragikus mivoltát. Whitman, aki úgy énekelt a jövőről, mint egy gyermek az állandó karácsonyfaboldogságról, élt-e és alkotott-e a szó tragikus értelmében? Ez a kérdés sokkal fontosabb, mint amilyennek az első pillanatban látszik, mert módot ad arra, hogy rátapintsunk emberi és alkotó (ebben az esetben azonos) egyéniségének lényegére. Nevetséges lenne azt állítani, hogy az optimizmus, mint költői tárgy, alacsonyabbrendű a pesszimizmusnál, vagy a tragikus érzésnél. A költészet a fontos, mert ha abban ráismerünk a lángelmére, akkor maga a tárgy rendkívülivé válik. Ugyanakkor azonban nem lehet letagadni, hogy

amikor Whitman a barátságról énekel s megöli a here érzést s amikor az emberiség hajléktalan lelkének a jövőbe vetített reményszállást ad s felmagasztalja a frázist kerülő dac-kedvet, vagy harcot folytat a tagadással s mint a hit és a jóság cselekvője halott-ébresztője lesz az erőtlen erőknél s a sors ízetlen kenyerét a bizalom élesztőjével ízesíti meg, amikor mintegy a fáradtság és melankólia éneklő ellenszere lesz, akkor költészete vigasztaló tartalmának vigasztaló zenéje ellenére valaminek mégis érezzük a hiányát. Mi ez a «valami»? Ez a teljességre törekvő költő, ez a fűszál léttörvényét éppannyira tisztelő ember, mint minden más életmegnyilatkozását, ez a pantheisztikus hangja az amerikai demokráciának s az emberi egyetemességnek, alig ismerte a tragikus élettudatot. S így egyetemessége mégsem teljes. Hogyne utalt volna a szomorúságra, az alkonyra, az elmúlásra, a betegségre, a halálra, de túlgyakran műkedvelő érzéketlenséggel vagy érzelgős elomlással, nem pedig azzal az életképes erővel, amely költészetét jellemzi. Neki is meg kellett járnia az élet kálváriáját, az ő lelkén is súlyos volt a végzet-iszák, az ő szíve is sokszor csupa vérveder volt, de a katharzis jelentőségű tragikus kifejezést alig ismerte. A bő vetések, a pompás termések, az «új ember» eszmekörének világában, a harcos kedv éljenező erejében, a titkot pogányul sejtő és zengő s a bőjtöt kerülő nevető énjében, amely egynek érezte magát a mindenséggel, az ösztönös optimizmus program-szerűvé vált, néha majdnem sekélyessé. Whitman annyi napfényt lát, hogy elfelejti a sötétséget. Az optimizmus zsenije, de Danteval, Shakespeare-rel, Goethevel mégsem lehet összehasonlítani, mint

ahogy azt bizonyos amerikai kritikusok teszik, mert az optimizmus és tragikus világtudat közötti távolságot nem tudta áthidalni az egyensúly biztonságával és tárgyilagosságával. Optimizmust szuggeráló képessége az óriásé; e mellett a tragédiát szuggeráló képessége gyöngé.

Mégis mivel bírta angol kortársait az elismerés hangjára? Költészetének heterogén s zűrzavaros anyagát azok éppúgy észrevették, mint számosan a mai kritikusok közül. Mi az, amiért, amikor élvezték és dícsérték, elejtették a kritika fegyverét? «A nép költőjé»-nek nevezte magát s a nép nem olvassa s akik olvassák, azok maguk vagy bonyolult költők, vagy pedig érzékeny idegzetű művelt emberek s egyik-másik versével s a «Leaves of Grass»-ból kiszálló egységes élménnyel, Whitman lefegyverzi bíráló óvatosságukat. Individualizmus amerikai, «en masse» kollektivitása elképzelt, tehát mint értékelendő jelenség megmarad a költészete. Politikai röpiratait, amelyekben a jeffersoni demokrácia kíváncsiságával foglalkozik, lelkes természetű újságíróra vallanak. Ezek alapján nem válhatott világhírűvé. Meggyőződése, hogy az igazság előbb-utóbb érvényesül, s hogy az ipari civilizáció, ha a gép kizsákmányolója is az emberi hiszékenységnak és egyéni fölszerelésnek, a fejlődés eszköze, nem alapja annak az elismerésnek, amellyel komoly és megbízható kritikusok adóztak neki. Hogy az amerikai civilizációt szembehelyezte az európaival (nem tudván, vagy nem akarván tudni, hogy csak módosítása az európainak s nem kimondott ellentéte), s hogy optimizmus összefüggött eszményien felfogott amerikai hazafiságával, ez sem ok nemzetközi értékelésére. Olykor tőke-elismerő s a mellett

demokratikus felelősségét hangoztató felfogása majdnem költői Henry Fordra emlékeztet. Amíg Ralph Waldo Emerson komolyan játszott a transzcendentalizmussal, Whitman ettől a felfogástól távol állott. Hitt a tömegben s a tömeg nem vett róla tudomást. A farmert éppúgy, mint a városi polgárt, az iparost éppúgy, mint a kereskedőt, az anyagilag sikertelen embert éppúgy, mint a sikerest belesűrítette az ő ideálisan felfogott tömeg-fogalmába. Mindez azonban Walt Whitman magánügye s csak akkor szűnt meg magánügy lenni, amikor költészetté fejlődött. Walt Whitman a világirodalom első költője, akiben költői módon maga a demokrácia szólal meg. Neki a demokrácia nem tárgy, amelyről írni kell; ő maga a formátlan demokrácia, amely költői formát követelt. Amikor például Shelley vagy akár Petőfi a szabadságról ír, emberi jogokról, egyenlőségről, a közvetlenség és őszinteség ellenére azt érezzük, hogy ezek a költők fölfedezték a demokráciát, a szabadságot, az emberi jogokat. De amikor Walt Whitmant olvassuk, akkor az az érzésünk, hogy a demokrácia, a szabadság, az emberi jog fölfedezte a maga költőjét. Ami előtte vezércikktema volt vagy a politikai szónok tárgyköre, az Whitman zsenijén át költészet lett. S ez az, amit angol kritikus és költő kortársai, hibáit el nem felejtve, elsősorban megbecsültek benne. S jöllehet voltak versei, amelyekben a költészet az imponderabiliáktól megihletett hangon fordul az olvasóhoz, mint például «Death Carol» című gyönyörű alkotása, az a halálnak bókoló nemes vers, amelyben a többi között a halált «kedves»-nek és «megnyugtató»-nak nevezi s a holttestről azt mondja, hogy «hálásan tapad a

halálhoz», versei többségében, a legértékesebbekben is, nem az «időtlen» ember énekel, hanem az amerikai ember, aki az «időtlenség»-et és a «tökéletes demokráciá»-t testvérfogalomnak tekintti.

«I celebrate myself, and sing myself»

énekli, de amikor önmagát ünnepli, az «Én»-t, akkor Amerikát is magasztalja, az egész világot, mindent, ami élet, mozog, hullámszik, mert a demokrácia az ő értelmezésében a szemmel, szímmel, tapintással, minden rendelkezésünkre álló látható és láthatatlan eszközzel megvalósított ténye a létnek. Idealizmus? Úgy van. Őszinte s mégis ismételtén kissé kulisszatologató ideáлизmus. S mert a szabad vers ritmusában tárja ki karját a világ felé, a hagyományos formákhoz ragaszkodók megítélésében az is póznak látszott, ami az életigazolás szempontjából Whitman lelke legmélyéből kívánczolt a világba. Egy Barrett Wendell nevű amerikai kritikus, aki nem szerette Whitmant, «Brooklyn Ferry»-jéről azt írta, hogy «őrült ritmusa úgy hangzik, mintha hexaméterek bugyborékolnának egy csatornán keresztül». Ez a kritikus elfelejtette, hogy a szabad vers sem felelőtlen visszaélés a szavakkal s hogy formátlanságának törvénye szorosan összefügg az amerikai élet formátlanságának törvényével. S nemcsak a kötött forma zene. Ha Whitman verseit hangosan olvassuk — s ezeket a verseket valóban így kell olvasni, — akkor az a hatásuk, mintha kozmikus zenekart hallgatnánk, amelynek Whitman szavai a hangszerei. A mesterkélten használt idegen szavak viszont úgy hatnak, mintha gikszerek volnának. Whitman, aki nem akarta a «képzett

ember» benyomását kelteni, nem tudott ellentállani annak a gyarló hiúságnak, amelynek következménye a fölöslegesen használt latin, francia, olasz szavak nagy száma. Műveiből kirí az autodidakta fogyatékosága, az a mosolyognivaló kérdés, amely műveltség-elhíttetésében majdnem a «kéjgáz» humorát érinti. De ha ezeken a baklövésein túltesszük magunkat s tudjuk, hogy miként kell megbarátkozni az emberszeretet és az életszenvedély inspirációjától formált széles hullámlású verseivel, akkor olyan gyönyörűségben, olyan emberséges és költői élményben van részünk, amely kivételes. Szentjánosbogarak s szikrázó fények s a prédalesőket elseprő emberi hang s a szétálló fülűek formarombolását letipró fenséges tempó s a zsörtölődőket elcsöndesítő egészséges vágy s a derékbe tört sorsokat vigasztaló éber optimizmus s a szabad élet igazsága — igen, mindezek a fogalmak, képek, valóságok omlanak képzeletünkbe és szívünkbe, s mialatt a «The Song of Joys»-t olvassuk vagy a «A Song of Occupations» című verset, elfeledjük a költő barbár tökéletlenségét, próféta hangjának politikai ízű kiruccanását s csak azt érezzük, hogy az élet megszűnt fogcsikorgató téli szörnyeteg lenni. Jó ízléséhez kétség fér; de olyan tehetséges (összintésége és képessége azonos fogalom), hogy a jó ízlés hiányára legfőljebb akkor gondolunk, amikor verseire emlékszünk s nem mialatt olvassuk őket. A támolygó és kótyagos emberi létben úgy érezzük, hogy az életnek van célja: ez a cél a munkás vágy megvalósítása, a megcsorbult éneklő szív gyógyítása, a rokonszenv diadala. Ez a cél: olyan életet teremteni, amelyben a kivert házőrző ebnek is juttatunk szállást s a henyék meg-

tanulják megismerni az ekét, kapát és kaszát. Úgy érezzük, — költeményeit olvasva — mintha a boszorkány vadonban égne a lélekláng s végre kenyeret kap az is, aki eddig hiába reménykedett. A gondterhes fő megkapja a vasárnapi csöndet, a boldogtalanok megismerkednek az ingerültmentes boldogsággal s furulyához jut az, akiben olyan kedves a lélek, mint a szirmok színe. Withman énekese az egyszerű dolgoknak. Megkedvelteti a számócát, amely derűt visz a szájba, a gombostűt, amely szúr, de ha kell, hasznos, akár a vasalót, a sárgapettyes bogárkát, a kátrányt a zajos utcán, a jóságot, amely megtűrt olyan világban, ahol a szépség sarokban térdepel s aki büntet: átok-lélek. Ha nem is ezekről a dolgokról ír, mindezt eszébe juttatja annak az olvasónak, aki tudja, hogy miként kell magába szívnia Whitman verseinek illatát s attól örömittas lesz életvágyódó szíve. Költészete hajlandó prózává laposodni, de amikor vetülete Whitman génuszának, akkor kozmikus szárnyakat erősít a lélek vállára s repülünk s a sárban is csodát látunk s a napfényben a végzet vidám szemét.

Whitman tudta, hogy nemcsak ösztön van, hanem értelem is, nemcsak szenvedély, hanem akarat is, nemcsak egyéni kielégülés, hanem az a természetű öröm, amely azonosítja magát a közösséggel. S azért szélesebb a látóköre, mint D. H. Lawrencenek, noha kevésbé mély az ösztön éreztetésében; azért egyetemesebb, ha tragikus hangja éretlen is, az angol költőnél és írónál, akit a mai kritika szeret összehasonlítani vele. Ritkán írt konvencionális hangú verset; ebben a tekintetben legismertebb «O Captain! My Captain» című verse. Hazudott volna, ha a hagyo-

mányos versformához ragaszkodik. Élete, működése, gondolat- és cselekvő-világa nem jelenti azt, hogy kikerült az élet közhelyéből, ellenben azt, hogy elmélyítette a közhely tartalmát. Az a hetvenhárom esztendő (1819-ben született Long Islandban s 1892-ben halt meg a newjerseyi Camdenben), amellyel a sors megajándékozta, változatos foglalkozás szempontjából. Újságíró volt, tanított, csavargott, ácsmesterséget folytatótt, a nyomdászmesterség titkaiba is belenézett, kormányhivatalnok, a polgárháborúban mint ápoló vett részt. De változatosságában nem olyan gazdag külső élete, mint «Leaves of Grass» című kötete, amelynek javarészt ötvenkét esztendő korában befejezte, s azután élete végéig javított rajta, néha újabb verssel kiegészítve. A kötet a maga egészében kell megítélni s akkor rendkívül élmény ; részleteiben kevésbbé az. Nem volt olyan kulturált, mint Emerson ; a természetről nem tudott annyit, mint Thoreau ; de egy bizonyos : eredeti hangú költő, az amerikai demokrácia legjelentékenyebb költői ajándéka az emberiségnek.

LAFCADIO HEARN.

Ismerek amerikaiakat, akik soha sincsenek otthon hazájukban. Lélekben európai múzeumokban járnak, régiségeket keresnek, ión oszlopokról, román tornyokról, gótikus templomokról, s a mult egyéb ékeiről szeretnek beszélgetni, s az ütött-kopott emberek között épp úgy, mint az Union Club előkelő levegőjében riadtan néznek körül s a régi ruhák cifrasága s a régi álmok csontváz-keze s a régi énekek köntöse s a régi köntösök éneke — szóval az elérhetetlen romantika — tiszta életük igazolása. Vagy esetleg India, Kína, Japán vágyaik színes világa s lelkükben szívesen zörgetnek a csodás kertek ajtaján, mert így elefelejthetik a pragmatikus élet kapuját, amelyet minden nap döngetniök kell.

S ez a hajlam olykor az amerikai irodalmi alkotásokban is kifejeződik. Ez az az eset, amikor az amerikai költő váratlanul észreveszi, hogy az újhold milyen szép, vagy hogy a szerelemben milyen egzotikusan reszket a végzet s ilyenkor a csók a lét mosolya. Ez a romantika szenvedélyessége, amely nem kér a Niagara-vízesésből vagy a felhőkarcoló magasságából, hanem a messzeségek lidércfényét kívánja. Ennek az Európában tulajdonképpen ismeretlen amerikai hangnak, ennek az irracionális szépségekre éhes és szomjas nosztalgiának egyik

művészi kifejezője az amerikai irodalomban Lafcadio Hearn. Tanulmányokat, verseket, novellákat, vázlatokat írt s minden műve befejezetlen, mint aki félt attól, hogy a beteljesült vágy megöl minden további vágyat. Persze más, egészen kézzelfogható okok is magyarázzák ennek az amerikai írónak torzó-sorsát, a többi között bizonytalan anyagi helyzete; de a leglényegesebb ok mégis az, hogy a megvalósíthatatlan romantikus elemek felülkerekedtek benne s élete, valamint alkotó munkája az állandó láz testetlen tüneteire emlékeztet. Gauthiertől tanult stílust, Flauberttől kérte kölcsön a művészet gerincének elvét, a megváltoztathatatlan szavak zenei lelki ismeretességére törekedett, de túlzottan romantikus volt ahhoz, semhogy ezeket a szigorúan esztétikai elveket mindig sikerrel alkalmazhatta volna. Tudta, hogy az élet, — főként az amerikai élet, amelytől elmenekült Japánba — kíméletlen verseny, frázisos «fair play»-mérkőzés, amelyben a vérre menő frázis fontosabb a «fair play»-nél, de ő álomnak akarta, s úgy próbálta berendezni életét, hogy a képzelet valóságát szembehelyezte a tapasztalati valósággal. Munkáinak művészi értéke: nemes bojt a nemtelen sallang korában.

Lafcadio Hearn 1850-ben született Görögországban s 1904-ben halt meg Japánban. Apja ír származású angol katonatiszt volt, anyja görög. Tizennyolc éves korában került az Egyesült Államokba. Jó ideig Cincinatiban és New-Orleansban, később Newyorkban mint újságíró kereste meg kenyerét. Majd amerikai sorsát annyira elviselhetetlennek tartotta, hogy 1890-ben Japánba ment, ahol a tokiói egyetemen az angol és az amerikai irodalomról előadásokat tartott. Csaló-

dott életet élt, ami érthető, mert Kelet is kiábrándította, nemcsak Nyugat, jóllehet Japánban, különösen ottani tartózkodása elején megtalálta a lélek keresve keresett mámorát; általában azonban a lehetetlent hajszolta a romantikus természetnek megfelelően s nem elégedett meg a tucatromantikusok hold- és csillagrajongásával. Felesége japán nő volt.

Amerikai sorsában new-orleansi élményei voltak a legdöntőbb hatással rá, de New-Orleans környezetében sem tudott megmaradni, mert ebben a francia és kreol keverékű városban az ő idejében már alaposan elfakultak a mult színei, s szín nélkül az életet céltalannak minősítette. Mielőtt Japánba indult volna, három évig a nyugatindiai szigeteken igyekezett színharmóniát kereső vérmérsékletébe életigazoló élményeket vinni, s noha fiatal volt, ezt a tervét csak részben tudta keresztülvinni. Az éghajlat és a bennszülöttek egyszerűsége megfogta érdeklődését, de ahogy életrajzírói helyesen mondják róla, méltán attól tartott, hogy ebben a környezetben ellustul s írói vénája kiapad. Annyi bizonyos, hogy bárhol élt is, a modern élet befolyásától nem tudott megszabadulni, ugyanakkor azonban a modern élet feltételeibe nem tudott beletörődni. Akárhová fordult, azt érezte, hogy a művészet mind kisebb jelentőségű az emberek életében, s azt is érezte, hogy hasztalanul forrong, az ipari élet, a kereskedelmi mohóság, a gépcivilizáció fölénye elbánik vele s minden hozzá hasonlóan érzékeny emberrel. Rimbaud felhagyott az alkotással, Gaugin Tahitiben tudott megpihenni, Huysmans hajója az egyház partján kötött ki. Lafcadio Hearn nem talált kikötőt, amelybe véglegesen befuthatott

volna hajója. Szinte stílustalan, hogy amerikai írónak nevezzük, mert hiszen annyira távol állt mindattól, ami egyértelmű az amerikanizmussal. Ámde az a tény, hogy önmagát amerikai írónak tekintette s hogy, ha kevesebb érzékenységgel is, kortársai közül sokan igyekeztek elmenekülni a füst és a zaj elől, szimbolikus fontossággal ruházza fel írói működését és nyugtalanságát éppen amerikai viszonylatban. A lélek forradalmára volt olyan korban, amikor a lélek mindinkább idejétmulta fogalommá züllött, s az ipari és kereskedelmi élet Krózusai és rabszolgái tébolyodottnak tekintették a Lafcadio Hearn-szerű írói egyéniséget. Az éneklően gazdag életet szerette; a pusztán hasznosságot hangsúlyozó létet gyűlölte. Magánya elkerülhetetlen volt. Bizony elkerülhetetlen volt Japánban is, amelyet akkor tájt a nyugati civilizáció mindjobban megfertőzött, de attól függetlenül sem tudott volna japánivá válni. Van abban valami megrendítő, hogy — akár James Henry, aki mindenáron európai akart lenni, pedig csak gyökértelen lett — Lafcadio Hearn, annak ellenére, hogy japán polgár lett s felvette a Yakumo Koisumi nevet s gyermekeit japán módra neveltette, végül is kénytelen volt rájönni arra, hogy «világpolgár». Halála után tizenhét kötetben jelentek meg munkái japán nyelven, s Amerikában John Erskine szerkesztésében «The writings of Lafcadio Hearn» címmel jelentek meg összes művei. Csakugyan amerikai író volt-e Lafcadio Hearn? Vagy angol író? Japán író? *Csak* író, aki kényelemből «amerikai írónak» nevezte magát? Erre a kérdésre nem lehet végérvényesen meggyőző választ adni. Író volt, ha nem is teremtő író, s elsősorban érdekes írói

egyénség, aki egyik levelében önmagáról azt a kijelentést tette, hogy a lehetetlen isteni kísértésének nem tud ellentállani. Tisztában volt önmagával, némiképpen tisztában volt a világgal, s az önmaga romantikus lázát mégsem tudta tompítani. Ha franciának születik, talán Lotivá válik, mert volt valami lelki azonosság, tropikus kíváncsiságra emlékeztető lélektani hasonlóság a két író sorsában; de kelta ősei megakadályozták abban, hogy regényes szenvedélyességét fegyelmezni tudja s a latin szellem józansága hiányzott belőle.

A «common sense» embereinek persze érthetetlen volt ez a különös írói jelenség. Nem gögtől feszült a melle; önérzetes volt. A modern kor novemberi hangulatában Apollo társult vele s szíve vértje védte minden jött-ment ellenféllel szemben s noha egyik szemére vak volt s másik szemével is alig látott s roncs volt a termete, majdnem törpe-szerű, úgy viselkedett, mint aki a képzelet szemével mindent meglát s a házak felett lebegő füst felett is el tudott nézni. Nem bírta a gyárillatot, a hirdetési táblákat; únta a sok kerepelő száját, s élete kúszált útján folyton a zengést akarta hallani, s irtózott azoktól, akik a sikert összetévesztették az égi ablakkal, amelyen át meglátni az élet titkát s akiknek csak az aranytól kipárnázott keskeny utat kutatta a szemük. Kereste a napfénytől megvilágított néma utakat, a malmokat, ahol az örömet nagyvígan őrlik, a mély kutakat, ahol a mesemanók friss vízzel dőzsölnek s nem akarta elhinni, hogy a komor ballada az élet igaz dala, s hogy az embernek megvertnek kell lennie. A szeplőtelen szellem jegyében írt, s nem pénzre váltható okoknál fogva

s a sietők jelenlétében eltorzult az arca, amely úgy is torz volt, s azt kérdezte, hogy miért rohanak s miről késnek le s amikor rájött arra, hogy a siker a csalafintaké, s azoké a dícsfény, akiknek hangos a szájuk s akik ügyesen görgetik az üres szavakat s hogy a sunyi tekintetek világában nincs keresnivalója, akkor körülbelül már be is fejeződött élete. Egyik-másik levele keserű hangjából kiderül, hogy a tört vágyak versenyének tekintette az utcát s az emberiséget otrombán jajgató karavánnak s akkor a béke mély taván próbált révedezni s álmofonalakat próbált szőni, de meggyöngült szívével mind kevesebb harcot folytatott s élete alkonyán már csak csillogó álmaiban derült fel az a láz, amely nappal elhagyta. Vonító emberek között a csend győzelmére vágyódott. Végül is arról kellett meggyőződnie, hogy vágyai, jelleme nem tudott diadalt aratni a förtelman.

Herbert S. Gorman angol kritikus szerint korai munkái E. T. Amadeus Hoffmann műveire emlékeztetnek, sőt vannak novellái, amelyekben a rémület atmoszférája De Quincey hasonló természetű munkáival mérhetők össze. Ebből a hasonlatból nem szabad azt a következtetést levonni, hogy Lafcadio Hearnből hiányzott az önálló írói egyéniség. Ha például «*Fantastics and Other Fancies*» című rajzgyűjteményét olvassuk, vagy «*Chita, a memory of Last Island*» című munkáját, azt látjuk, hogy a napfényes környezetben lejátszódó történetek, a tropikus forróságban és borzalmakban lepergő események, alakjainak bizarr hangulatai, érzései, cselekedetei, az önálló megfigyelésű és egyéni képzeletű író írásba foglalt kifejezései. Sőt, amikor kreol szállóigéket, bölcs

mondásokat fordított angolra, a New Orleansban ellesett közmondásokat, hagyományos babonákat, vagy a Martinique szigetén. St. Pierre környékén megfigyelt voodoo-tüzek mitológiáját használta fel írói célra, akkor is a maga egyéniségével közölte mindezt a nyilvánossággal. S ez a megállapítás vonatkozik azokra a műveire is, amelyeket Japánban írt (művei többsége japán tárgyú), mint például «Kokoro» című műve, amelyben a japánok «belső életét» festette meg, vagy «Japan an attempt at interpretation» című munkája, amelyben rendkívül gazdag nyelven Japán megértetésére törekedett vagy japán meséi. Tagadhatatlanul zenei nyelven írt, olyan ritmusban, amely gyakran a szabad vers hullámainak emlékét kelti fel az olvasóban. S lelkiismeretesen írt, a szó iránti mély tisztelettel. Van műve, amelyet harmincszor is átdolgozott. Nina H. Kennard, Lafcadio Hearnról írt életrajzában azt mondja, hogy Hearnnak halála napjáig szenvedélye volt «a szavak értéke». Alkotásaiból kiérezni a magány intenzitását. Legjelentéktelenebb írásai is azt a benyomást keltik, hogy az írásban élte ki életét, mert az életben nem élhette ki képzeletét. Az olvasó úgy érzi, hogy ebbe az íróba a fájdalom belesajgott akkor is, amikor nevetett, s hogy vágyaiban dadogott az otthontalan sors. Néha, ártatlan cinizmussal, a közöny morc arcára emelte poharát s ekkor emberi fölényt is érzett: nagyjában azonban, főként korai történeteiben, a rémálom hangján szólal meg, mint az a halandó, aki sután lesi a felébredést, mert úgy sem várhat sokat attól a civilizációtól, amely ronda sárt dob a költő útjára. Nem átkozta meg a modern világot, csak átkosnak érezte.

Viszont, ha Lafcadio Hearnből nem is hiányzott az önálló írói egyéniség, legtöbb írásából hiányzik az alkotó szellem nagysága. Granville Hicks amerikai kritikus a szó jó értelmében *littérateur*nek nevezi. Ha, teszem fel, irodalmi tanulmányaiban lapozgatunk, amelyeket ő maga sohasem foglalt írásba, s amelyek japán hallgatói jegyzetei alapján készültek, akkor azt látjuk, hogy inkább esztétikai, mint alkotó képzettársításai voltak természetesek. Tanulmányaiban sok a naiv kijelentés, a magától értetődő megállapítás: néha kritikai véleményeiben elveti a súlykot; másrészt azonban érdekesek és változatosak ezek az előadásai alapján készült tanulmányok, mert minden külső befolyástól mentesek, s mert csakugyan Lafcadio Hearn nézeteit fejezik ki az írókról, költőkről, művészetről s nem visszhangjai a megemésztett ismereteknek. Akár a preraffaelitákról ír (akiket egyébként szeretett, ami a «menekülés» pszichológiájából eredt), akár Browningról, vagy más angol költői nagyságról, mondanivalójára, egyik-másik következetlensége ellenére, érdemes figyelni. S ezek a tanulmányok még ma is frissen hatnak. Szerette a szavak harangmuzsikáját s ez az elv tanítványai jegyzeteiben és érvényesül. Irodalmi szerzetesre emlékeztet, aki japán keretű scriptoriumában el-elnézte a rejtélyes élet áhítatos száját s elmerengett a szép betűk színvölgyén s így kergette el magától a modern kor lármás röhejét. Valósággal csókolta a szavakat, amikor leírta vagy kiejtette őket. Kinn az életben a bosszú hangján rikoltottak az emberek, marták egymást s nem tudták magukról lehánygni a gondokat; s Lafcadio Hearn az irodalom szellemének világában a benne hevülő lázakkal beszél-

getett s a pontosan eltalált szóban néha megpihent a csoda és a hűség, ez az alkotó szeszélye, sőt életigazolása ennek a romantikus álmodozónak. Megértéssel itta a lélek borát. Később Japánban is rátaposott a gúny és a megvetés, mert túlságosan állást foglalt a «modern» Japán ellen, de messze nyúltak szavának sugarai s időről időre úgy érezte, hogy hangos panaszra nincs oka. Sohasem álmodozott dicsőségről; az volt a dicsősége, hogy a felpuffadt gyomrú világban csökönyösen öntözte a képzelet virágait. Ez is siker, ez is eredmény.

THEODORE DREISER.

Theodore *Dreiser* szenvedélyes író, éles megfigyelő, mélyre nyúló pszichológus, de nem tökéletes művész. Jelentőségének zsinórmértéke nem a «hogyan», hanem az «ami». Ismeri Amerikát, amely fűt-fát ígér a boldogságra és öröme vadászóknak s csak dollárt ad, dollár-reményt, vagy pedig olyan gyönyörűségeket, amelyek ízléstelenek és tartalmatlanok.

Elsősorban stiláris tökéletlenségeire kell utalnunk. Nem tudja, amit pedig már a régi rómaiak tudtak, hogy a császár sem áll a nyelvészek fölött, szóval nemcsak Cézárnak, hanem az írónak is tisztelnie kell a nyelv törvényeit. Tovább megyek: nemcsak tisztelni, hanem ismerni is. Mint ahogy az emberi csontváz nem épülhet ki a kellő kalcium és foszfor tartalma nélkül, éppúgy a műalkotás sem lehet művészi értelemben életképes, az életképességet igazoló szükséges feltételek hiányában. Sokszor hentese az angol nyelvnek, főként költői szépségeinek. Dreiserben van teremtő erő, de nincs teremtő fegyelem. Tudja, hogy miként számoljon az amerikai molochchal, de épp olyan formátlan. Gyakran annyira bőbeszédű, az elcsépezt frázisoknak olyan közvetítője, a gyarló és kopott színeknek olyan érzelgős megszemélyesítője, hogy az írói hiszterikus lélek kettőségének

benyomását teszi: a rendét, amely fölött diadalt arat a rendetlenség. Nem ismeri Goethenek azt a nemes felfogását, hogy az írónak először önmagát kell felszabadítania, hogy másokat felszabadíthasson. Dreiser nyelve a szavak csődülete, amelyben elvész az érték vagy legalább is elhomályosodik. Tehetsége mikroszkopjával megláttatja a jelentéktelen vagy sikeres emberek parányi és tragikus bűneit; megláttatja azokat a következményeket, amelyekért inkább a társadalom, mint az egyén felelős; viszont dogmatikus pozitívizmusa árt a mikroszkop érzékenységének. Lelke racionalitása s nyelve esetlensége megakadályozza Dreisert abban, hogy az emelkedett távlatú és az esztétikailag számottevő írókkal egyidőben említsük a nevét. Nyers tehetség, de nemcsak a nyersséget, hanem a tehetséget is hangsúlyozni kell; ha ez a tehetség — elefántcsonttorony gőg nélkül — az önmaga művészi lehetőségeire ráébredt volna, ha ismerné a kifejezés önuralmának szemérmetességét, akkor ennek a világhírű amerikai regényírónak művei külön színvonalat képviselnének, mint így, a metafizikai hiányosságok és érzékenységnélküli szavak és mondatok világában.

Az amerikai gépies és kereskedelmi civilizáció regényírója Theodore Dreiser. Ebben a környezetben nehéz a művészi egyensúlyozottság elvét valóságnak érezni. Az élet formátlansága annyira kihívó, hogy a forma szinte elképzelhetetlennek látszik. A művésznek épp ez a feladata, hogy a formátlanságot legyőzze. A középkor gondolkodóinak skolasztikus fegyelme vagy a tizenkilencedik század parnassien költői lelkiismerete között óriási a távolság; egyben azonban azonos a két

irány : a szellem integritásának megbecsülésében. Forma nélkül a «szellem integritása» megtévesztő fogalom. Dreisernek a regényen át megnyilatkozó kritizáló szándékai s az amerikai társadalom és egyén alaktalanságát ábrázoló jellemei és helyzetei meggyőződésből eredő indítóokokra vezethetők vissza ; de a tárgy brutalitása, a relációk igazságtalanságának formátlansága, az érzéki, érzelmi és értékelméletet kigúnyoló és kifecmítő élmények összevisszasága fölébekerekedik az író tehetségének, aki elfelejti, hogy neki nemcsak alkotnia kell, hanem válogatni is, nemcsak írni, hanem művésziileg írni. Túlságos elnézés lenne Dreiserrel szemben, ha azt mondanók, hogy a mechanisztikus és kereskedelmi civilizáció silánysága, képmutatása, következetlensége, anyagiasságának tébolya akadályozta meg az írókat abban, hogy akár formai, akár szerkezeti szempontból feladatának eleget tegyen. Dosztojevszky is formátlan, de lelke olyan gazdag, látomásai olyan megrendítőek, hogy ezért művészi fogyatékosságait készek vagyunk elfelejteni. Dreiser humanizmusa anyagiasság s ez a magyarázata annak, hogy miért kötelességünk tőle megkívnani a forma harmóniáját ; ennek hiányában csak a tárgy és a pszichológia érdekes, nem a művészi teljesítmény. Vele született tehetségének köszönheti, hogy nem lett irodalmi demagóg, de bizonyos szellemi hiányosságnak és esztétikai botfűléségnek, hogy az alkotó munkában kifejező összhang értékét nem tudja nyújtani az olvasónak.

Dreiser naturalista író, s mint a legtöbb naturalista író, szentimentális is. Érzelgősségében azonban sok az őszinte részvét, a mély szánalom az emberiséggel szemben. A természetet (ha jó-

akaratú) közömbösnek tartja, de szadisztikusan kegyetlennek is, az erkölcsben nem lát egyebet, mint a konvencionalitások gyáva vagy pedig hatalmi célokat rejtegető lényegét, ennélfogva — hogy az ember önmaga előtt is szégyelje magát — szükségesnek véli a száналmat és a könyörületességet. Erre utal Vernon Louis Parrington is s állítása igazolására Dreiser «Hey-Rub-a Dub-Dub» című tanulmánykötetére és «The Financier» című regényére hivatkozik. «Legyenek áldottak a könyörületesek, mert ők teremtik meg a könyörületet» — írja Dreiser egy helyt. Schopenhaueri filozófia ez, hindu elemekkel keverve, az amerikai környezetben. Fentebb azt mondtam, hogy Dreiser humanizmusa anyagias; filozófiai értelemben agnosztikus. Olyan, mint a kártyakeverő, aki nem csal, de megértéssel mosolyog, ha partnerét a csaláson rajtakapja. Ha a földben felzeng a tavaszi hang, akkor is arra gondol, hogy a tavasz és a nyár elmúlik s megszólal az őszi mélabús harangja s a mulandóság hangját is eltemeti a téli hó. Agnosztikus mivoltából következik, hogy nem hisz a szabad akaratban; determinista, még pedig a legdogmatikusabb fajtából, s az embert akár sikeres, akár sikertelen, a sors áldozatának tekinti. Ha az ember mámort akar, amely az álmodozás ágyán elaltatja, vagy ha az emberi szívben ébredezni kezd a jog, az igazság, a kötelességtudat, általában ha az ember valami olyasfélét tesz, ami a szabad akaratra emlékeztet, Dreiser csak sajnálni tudja, mert meggyőződése szerint a szenvedést nem tudja kikerülni s a szenvedésben az a legrettentőbb, hogy semmi értelme sincs. Az embernek sem hálát nem kell éreznie a sorssal szemben, sem lekicsinylést nem kell tanú-

sítania, mert a szabadság kincsét úgysem ismerheti s a szabadság valósága nélkül a végső titokkal szemben kifejezett tehetetlenség is értelmetlen.

De a sors-filozófián kívül figyelembe kell vennünk Dreiser társadalmi filozófiáját is. Ebben sem eredeti, mint ahogy sors-bölcseletében mások nyomdokain halad. Mint író mindenestre testet adott vagy testet igyekezett adni elveinek, amelyek megfigyeléseit igazolták s megfigyeléseinek, amelyek elvekké fejlődtek. Dreiser sem szereti a nyájpszichológiát, a csorda-fölényt az emberi társadalomban, ámde nem tudja letagadni, hogy nemcsak az átlagember, hanem a kivételesebb halandó is — még az is, aki erőszakkal rátukmálja a társadalomra érdekeinek hangját — valamiképpen vetülete a társadalomnak. Legkitűnőbb jellemrajzaiban, Sister Garrie, Jennie Gerhardt, Clyde Griffiths ábrázolásában, szóval olyan nők és férfiak jellemzésében, akik ha hajlamaik szenvedélyességében, vérük forrongásában, önzésük ki-elégítésében egyéni szimptomákat árulnak el, megmutatja, hogy mennyiben szerves alkatrészei annak a társadalomnak, amelyben élnek ; s mikor rendkívüli képességű embereket rajzol meg, mint Eugene Witlat, a művészt, vagy Frank Cowperwoodot, az üzleti zsenit, akkor is érezzük, hogy egyéniségük magnetizmusát, építő és romboló tüneteiben egyaránt, az amerikai társadalom jellege határozza meg. A megszeppent lelkűek éppúgy, mint a hatalmi complexusban szenvedők hiába nyujtják ki tenyerüket a sors felé : a sors könyörtelen ; viszont hiába próbálják letagadni az amerikai társadalommal való közösségüket, mert ez a társadalom fenntartás nélkül tudtukra adja, hogy lemondásuk csak az illúzió költészete s

lázadozásuk csak a tett illúziója, tekintetbe véve, hogy egyéni sorsuk kevésbbé fontos, mint az a társadalom, amely körülveszi őket. Az akarat: műkedvelő játék; a rendező maga a végzet s helyettese a társadalom. Csak ha maga a rendező szabaddá tenné a játékost, beszélhetne felelősségteljes szabadságról, gondolatról, cselekedetről, ez pedig elképzelhetetlen.

Stuart Sherman, az amerikai kritikus, azt írja Dreiserről, hogy «alakjaiban az állati ösztön a legmérvadóbb tényező». Az «animal behavior» írója. Még amikor a halandó azt hiszi is önmagáról, hogy ember, az író szerint téved. Nem önmagának ura, hanem ösztönei uralkodnak felette. Ösztöneiben következetes a természethez, a tőle ismert egyetlen igazsághoz, amelyet azonban az amerikai polgári társadalom nem tud vagy nem akar megérteni. A földtekén nincs független ember. Csak állati ösztöneiben viszonylag szabad. Sennek a viszonylagos szabadságnak sincs zamata, íze, illata, mert az erkölcsöt hangoztató társadalom folytonos közbeavatkozásával elrontja. Amikor Dreiser az embert látja, amint tehenet fej, gabonát őröl, házat épít, könyökével félrelöki embertársait, sikert kerget, felhőkarcolókkal versenyzik, csak részvétellel tudja nézni, mint a teherrel agyonrakott gebét vagy sánta szamarat. Tárgyilagosan nézi és részvétellel, s tárgyilagosságában önrészvétellel is. Magvetés idején az aratás jár eszében, s az örök megsemmisülés is. Az ember szerepe: földhözrögzött s sírba hulló. Ha Dreiser nem lenne alkotó író, — s elsősorban ezért érdeklődünk iránta — sorsfilozófiájáról éppúgy, mint társadalmi filozófiájáról azt kellene mondani, hogy visszhangja — s nem is világosan kidolgozott

vetülete — a tizenkilencedik század és a korai huszadik század tipikus bölcseleti és szociológiai rendszereinek. Huxley és Spencer erősen hatottak rá s nyomort ismerő, kenyeret hajszólo tapasztalatai is, s végül az amerikai társadalom kinövésai, amelyek egyik-másik véleményében a marxizmus világába irányították útját. Dreiser a hétköznapi jármában és zajában sem vesztette el őszinteségét s ez feltétlenül erény, jóllehet ez az őszinteség az emberrel inkább akkor tud beszélgetni, amikor féreg, mint amikor lélek. Anyagias monizmusa nem tűrte meg, hogy célt találjon akár a perc tudatában, akár az örökkévalóságban. Bölcseletében zavaros; szerencsére jellemző képességében annál tisztább és megbízhatóbb. Minden reformáló szándéktól — ha legbensőbb énjére hallgat — távol áll. Nem tudja, hogy miért ír s nem tudja, hogy miért él, s mégis ír s mégis él: ez a tragédiája.

Akár az emberi salakról ír, akár a mélybe zuhanók feltartóztathatatlan végzetéről, akár a bonyolultan primitív vagy furfangosan számító környezet áldozatairól, mihelyst jellemezni kell, akkor tehetsége annak rendje-módja szerint érvényesülni tud. Fatalizmusa nem akadályozza meg a jellemek tárgyilagos megrajzolásában. Ezért csakugyan elismeréssel kell adózni neki. Megítélésében sem a szopós gyerek nem rejtély, sem pedig a felnőtt ember, de érdekes. A nihilbe belerogyó lelke előbb körülnéz az életben s nemcsak megállapítja, hogy mit volt érdemes meglátni, hanem meg is írja, amit meglátott. Az ember hol koldus-szerzet, hol önmagát túlbecsülő társaságbeli lény, hol pénzhajszólonak látszó vad, hol az érzelmekben felolvadó biológiai tréfa vagy pátosz. A lét

kulcsát nem keresi, mert véleménye szerint nincs is s jellemzéseiben ez a szempont a döntő tényező. Irányító tüzeket az élet sötétségében alig ismer. Talán több értelmet vár az emberektől, mint amennyivel rendelkeznek, de ezt a várákozását sem hangsúlyozza. Mintha azt mondaná, hogy az értelem-dadogók között nem lehet összhang. Az élet szemfényvesztés, elaprózott düh és becsvágy, az akarat önmagát ámító szalmaláng s az elkerülhetetlen végzet : rosszul élni vagy rosszul végezni az életet. A félreálló fül sokkal természetesebb, mint a manikürözött köröm, azaz a formátlanság sokkal magától értetődőbb, mint a mesterkélt megteremtett forma. A minden hájjal megkent betyárok között a tisztaság úgy hat, mint az érthetetlenség életöszöne, amely azonban nem változtat érthetetlenségén. Az ide-oda tétovázó nyugtalan tekintetek világában a nyugalom elérhetetlen csoda, ez azonban nem a csoda igazolása, hanem az elérhetetlenségé. A fiatalság : érzéki vagy pénzügyi ambíció ; az öreg kor : recsegő hang, amely az elhasznált vekkerre emlékeztet. Az emberek a gyönyöröket habzsolják, a nélkül, hogy boldogok volnának. Az élet táncversenyében a gőzölgő testek, az egymásba olvadó karok kárpótolni próbálják a lélek hiányát. A halandók az ásítás technikájához jobban értenek, mint az élethez. A sors csúf örvény. Az unalom nagy kínjában az emberek mindenre képesek. Mindenre, de a legritkább esetben a szépre. Dreiser nem ismeri a szerzetest, akit hite az égbe visz ; s az ártatlanság megrajzolásában nagy megértését nem lehet elvitatni, inkább arra törekszik, hogy a megfertőzött világgal való összeférhetetlenségét mutassa meg, mint élettörvényének akár kozmikus,

akár természetfölötti jelentőségét. Az öröm: botor lendület, szétszórt hév. Imitt-amott Dreiser kihallja az élet kakofoniájából a harmóniát s akkor ellágyul s igazán megható sorokra, fejezetekre képes. Ámde ritkán. Emberei, a jók és a gyöngédek is, a lélek homoksivatagjában élnek, a siker ingerének lázában, s ha felnőttek is, kamaszhangon s sokszor kasznárműveltséggel makognak, fecsegnek, handabandáznak. Dreiser íróművészete barbárok között érték s az érték világában barbár hang; szerény is tud lenni, de szerénysége göggel takarózik. Ami benne alkotó érték, az fény a tespedt világban, rés a sötétségben.

Tárgyi és ideológiai szempontból, amerikai viszonylatban, Dreiser legnagyobb érdeme, hogy bátran mert rámutatni az amerikai élet hazugságaira. Ugyan voltak elődei, — elegendő, ha Frank Norrist és David Graham Phillipset említjük, — de náluknál különb fölénnnyel és nyíltsággal foglalkozik regényeiben az amerikai élet különböző társadalmi osztályainak s ezeknek a társadalmi osztályoknak gyöngeségeivel, vágyaival, sikereivel és sikertelenségeivel. A gyári munkás épp úgy érdekli, mint a tisztesség útjáról letért leányzó; a művész épp úgy, mint az amerikai üzleti élet gigantikus tényezője. Alakjain át, akár nők, akár férfiak, megismerjük azt a szörnyű harcot, amelyet becsstelen és becsületes eszközökkel kell folytatniok azoknak, akik meg akarják keresni kenyerülket vagy hatalomra akarnak szert tenni. Dreiser német őseitől szívósságot, csökönyösséget, a részletek iránti fogékonyság lelki ismeretét örökölte. Ő maga már Amerikában született, 1871 augusztusában. Indiana Állam Terre Haute városában. Tanulmányait sohasem

fejezte be. Szegény szüleinek nem állt módjukban taníttatni, s a felemás iskolai nevelés következményei meg is látszanak munkáiban, amelyekben sok az autodidakta fölösleges bölcselkedése. Mindenféle munkával próbálkozott meg élete folyamán s végül mint újságíró és lapszerkesztő helyezkedett el. Sohasem volt népszerű regényíró; igazi tömegelismerést először «An American Tragedy» című regényéért kapott, amelyet számos nyelvre lefordítottak s meg is filmesítették. Dreiser termékeny író; regényei közül legismertebbek a következők: «Sister Carrie», «Jannie Gerhardt», «The Financier», «The Titan», «The Genius» s a már említett «An American Tragedy». Tanulmányai zavarosak, jóllehet temperamentummal íródtak; önéletrajzszerű munkáiban Rousseaut megszágyenítő nyíltsággal ír szüleiről, vallásos anyjáról, s családja többi tagjairól. Ha Dreiser akkora íróművész lenne, mint amilyen őszinte, akkor torónymagasságra kiemelkednék az amerikai írók sorából; így is, hibái ellenére, a vezetőhelyet tölti be.

Az «An Amerikan Tragedy», mint regény figyelemreméltó, de még inkább mint amerikai lélektani és szociológiai dokumentum. Nemcsak a főszereplők, teszem fel Clyde Griffiths s prédikátor szülei s gallérgyáros nagybátyja s annak hozzátartozói s Roberta, akinek halálát Clyde okozza s a társaságbeli hölgy, aki miatt szakít gyári leány kedvesével, hanem a kisebb szereplők, a politikusok, az ügyvédek s a náluknál is kevésbbé jelentékenyek, élő alakok, húsból és vérből valók s az olvasó rajtuk keresztül nemcsak egyéni sorukban tud tájékozódni, hanem azokban a hatásokban, amelyeket építő és rontó, ámde inkább

rontó megnyilatkozásában az amerikai élet rájuk gyakorol. A regény gyilkossággal vádolt fiatal hőst villamosszéken kivégzik. Az író annak az illusztrálására törekedett, hogy Clyde végzetéért maga az amerikai társadalom felelős, amely a mohóságot, külső sikert, pénzvágyat, a mindenáron való boldogulás feltételeit hangsúlyozza. Bizonyos egyoldalúság szembeötlő ebben a regényben: ugyanakkor nem lehet elvitatni, hogy Dreiser szenvedélyes igazságszeretében ismételen is fején találta a szöget. A regény szerkezeti szempontból tökéletlen. Ha például a törvényszéki tárgyalás leírására gondolunk, akkor a némi kompozíció-érzéssel rendelkező olvasónak azonnal szemébe tűnik, hogy Dreiser mennyire bőbeszédű. A nagyterjedelmű regényből legalább egyharmadát ki kellene rádirozni s még akkor is maradnának oldalak, amelyeket rövidebbre kellene fogni. A környezetrajz kitűnő; egy-egy jelenet drámai érzékeltetése lebilincselő; Dreiser megbízható kalauza az amerikai társadalom rengetegének, ha gyakran túlságosan nagy kerülő utakat tesz is s fárasztóvá válik.

Ezt az írókat igazán nem lehet gyávaságával vádolni. A benne élő erőnek a tőle telhető módon és meg nem alkudva kifejezést adott. A dohos álmok és kíméletlen cselekedetek világában az élet jogát hangoztatta. Az élet szerkezetében azonban csomó rúgóról megfélelkezett s azért munkái arra az órára emlékeztetnek, amely bonyolult összetételében s működik is, de igen sokszor pontatlanul. Dreiser nem elégszik meg a látszattal, de nem tudja felfogni a lényegét sem. Mint művész: formátlan; mint író: plasztikus jellemtermelő; mint szépirodalmi szociológus: a környezet nagyszerű festője; mint gondolkodó: műkedvelő.

UPTON SINCLAIR.

Az irodalmilag avatatlanok éppúgy, mint a marxi dogmákba kapaszkodók hajlandók Upton Sinclair-ről megállapítani, hogy kivételes jelentőségű író. Az a körülmény, hogy esztendőkön át Európában több rajongással emlékeztek meg róla, mint az Amerikai Egyesület Államokban, majdnem azt a látszatot keltette, mintha az érettebb európai irodalmi judicium, lélektana és irodalmi tartalma alaposságánál fogva, hozzáértőbben értékelte volna az amerikai író, mint honfitársai. «A senki se próféta hazájában» felfogás alapján még megbízható európai kritikusok is készek voltak arra, hogy Amerika szociális éretlenségének és irodalmi fejletlenségének tudják be azt a langyos érdeklődést, amellyel — európai viszonylatban — Amerika Upton Sinclair iránt viseltetik, sőt azt a sokszor ellenségeskedő álláspontot, amely az amerikai kritikában Upton Sinclairrel kapcsolatban megnyilatkozott. Az emberi szellem elfogultságának tanújele az a tény, hogy ugyanazok az európaiak, akik a művészet szentségét, lényegének időtlenségét hangoztatni szeretik, egyszerre megfélemeznek erről az elvről, s hogy Amerikán üthessenek, Upton Sinclairnek olyan értékeket hajlandók tulajdonítani, amelyek bizony az irodalom «szentségének, lényege időtlenségé-

nek» elvével homlokegyenest ellenkeznek. De hát a következetlenség veleje az elmélet és a valóság örökös harcának, s alighanem ennek kell betudni azt is, hogy Upton Sinclairról, akinek kétségtelenül vannak értékei, túlzásba menő elismeréssel nyilatkoztak azok, akik egyébként áhítattal és alázattal közelítik meg az irodalmat és a művészetet. Itt akarom megjegyezni, hogy Upton Sinclairt nem tekintem az írástudás árulójának, mert hiszen ezt a fogalmat meg sem értené; egyszerűen azért nem értené meg, mert Julien Benda eszmeköre teljesen idegen lelkivilágának, s mert az irodalmat nem alkalmazkodásból, hanem meggyőződésből politikai, társadalmi és gazdasági eszköznek tekinti. Persze, ez az amerikai író azért ír úgy, ahogy ír, mert másként nem is tudna írni; de azért is ír úgy, ahogy ír, mert ezt a módját az írásnak tekinti az író feladatának, s el sem tud képzelni olyan írót, akinek erkölce a művészet, nem pedig a társadalmi reform, akár evolúciós, akár pedig forradalmi módon valósuljon is meg ez a reform. Ugyanekkor meg akarom jegyezni azt is, hogy magában véve ez a szempont még nem ártalmas az igazi alkotóművész megteremtett világában; elvégre Victor Hugo (noha formátlanságait nem lehet letagadni) emberjavító, társadalomátalakító szándékait össze tudta egyeztetni művészi credójával; a hiba az, amikor az emberi vágy osztályöntudatos szándéka erősebb a megvalósított művészi eredménynél, amikor a program lármája, ha nemes is indítóokában, letorkolja a művészet tiszta zenéjének összhangját. Upton Sinclair az osztályöntudatosná vált puritán, aki csak a típus kategóriáiban tud gondolkodni, csak az általáno-

sítás igazságát vagy igazságtalanságát ismeri fel vagy véli felismerni, csak az abszolút jót vagy abszolút rosszat teszi a megfigyelés és a kifejezett élmény tárgyává, s ezért s a művészi érzékenység hiányánál fogva az életnek és az emberiségnek ezer és egy olyan árnyalatát mellőzi, amelynek tudomásulvétele és kifejezése a nálánál kisebb tehetségű, de művészi érzékenység tekintetében fejlettebb írók esetében elképzelhetetlen.

Upton Sinclair 1878. szeptember 20-án született Maryland állam Baltimore városában. College-tanulmányait New Yorkban végezte. Már korán kezdett írni. Kezdetben «dime novel»-ekkel, az amerikai irodalom legalacsonyabb rendű műfajával kísérletezett, csak hogy pénzhez jusson, később azonban az írás «komolyabb» területére tért át. Egyik-másik regényével, például a «The Jungle» cíművel, óriási tiszteletdíjhoz jutott, s az a körülmény, hogy regényei többsége idegen nyelvek fordításában is megjelent, ugyancsak használt gazdasági helyzetének. A szocializmust bizonyos evangelista lázzal fogja fel, s amelletts összeegyeztetni akarja az amerikai demokratikus élet feltételeivel is; ennek kell betudni, hogy 1906-ban New Jersey államban kongresszusi képviselőjelölt volt, később, amikor a californiai Pasadénában telepedett le, kongresszusi képviselőjelöltként lépett fel szocialista programmal California államban, majd két ízben kormányzó-nak «szaladt», hogy a stílusos amerikai kifejezést használjam. A kollektív szempontokat a gyakorlatban is érvényesíteni akarta, amennyiben New Jersey állam Englewood községében Helicon Home Colony címmel a magántulajdont tagadó társaságot szervezett meg, mely azonban az idők

folyamán összeomlott, s Californiában szocialista színházat alapított, mely rövid idő elteltével kénytelen volt bezárni kapuját. Sok regényt írt, önéletrajzot, röpiratokat és tanulmányokat az amerikai sajtó s általában az amerikai kapitalista intézmények ellen s öt színdarabot. Írósvádájából következik, hogy minden megerőltetés nélkül ír ; alig van stílusérzéke, a mondatok harmóniájával nincs tisztában, s csak a tárgy érdeklí s szociális felháborodásának hevülete és vetülete. A tizenhetedik században prédikátor lett volna, a tizennyolcadik században Thomas Paine felvilágosodottságának agitátora, a tizenkilencedik században progresszív politikai szervező, s elkerülhetlenné vált, hogy a világot megreformálni akaró természetét a huszadik században regényekben és pamfletekben élje ki. Szereti a sportot, elsősorban a teniszt, amely bizony nem proletárszórakozás, s egyik életrajzírója szerint második feleségével együtt, aki szonett-költő s Mary Craig Kimbrough a neve, «meglepő kísérleteket tett a telepathia terén». Műveiből kiderül, hogy emberiségességre törekszik, ami erény, de a kifejezés tökéletessége nélkül mégsem művészi erény. Őszintén tud gyűlölni és őszintén tud szeretni, ami annak a jele, hogy sok benne a vitalitás, de érzéseit, ha elméletekkel fegyvelmezi is, nem tudja művészi élménnyé varázsolni. Propagandista s nem teremő író.

Mint ahogy Edith Wharton a «genteel tradition» írónöje, szóval a legelőkelőbb és legkonzervatívabb amerikai hagyományoké, éppúgy — a típus ellentétének elve alapján — Upton Sinclair írója a «genteel tradition»-ból kiesett vagy azt meg sem közelítő Amerikáé. Edith Wharton

osztályöntudata azé az Amerikáé, amely a demokráciának plutokratikusan támogatott arisztokratikus előnyeit élvezi; Upton Sinclair osztályöntudata azé az Amerikáé, amely a kereszténység puritán elfojtottságával tanulta meg az önuralmat, közben azonban rájött arra, hogy ez az önuralom a kevesek gazdasági helyzetének és társadalmi kiváltságának használt, ellenben a nagy tömegeket kirekesztette a gazdasági jólét paradicsomából. Upton Sinclair képzelete erkölcsös, azaz puritán; viszont annyiban teljesen szakított ezzel az örökséggel, amennyiben a marxi dialektika ruhájába öltöztette az igazság elvét, s ebben a ruhában a maguk hagyományaira bizony nem ismernének rá a puritánok. Tévedés azt hinni, hogy Upton Sinclair «modern»; sokat vett át a szocializmus eszmeköréből, de felháborodása és a társadalmi igazságra vonatkozó arányfelfogása lelke legmélyén visszhangja azoknak az őseinek, akik a vadonban Isten nevében a civilizáció útját egyengették, s ha kellett, Isten nagyobb dicsőségére, az indiánokat kiirtották. Más szóval az igazságnak csak azt a képét látja, amely a tőle megfestett képpel azonos; az eltérő színekben — ahelyett, hogy a puritánok «bűn» fogalmával élve — a kizsákmányolást fedezi fel, a törvényesen igazolt zsarolást és visszaélést, s noha vádjában sok az igazság, meggyőző erejükből temérdek vesztítenek egyrészt azért, mert Upton Sinclair lélektani szempontból nagyon is leegyszerűsíti az élet problémáit, másrészt azért, mert igazság-koncepciójának nem tud művésziileg meggyőző erőt adni. Aki elégedetlen a mai társadalommal s elégedetlenségének visszfényét látja azokban a lesújtó ábrázolásokban, amelyekkel

Upton Sinclair a kapitalista társadalom amerikai kinövéseit érzékelteti, az az ember természetesen elragadtatással teszi le könyvét. Nem művészi kíváncsisága elégült ki, hanem olvasás közben emberi elégedetlenségének sikerült megenyhülnie. Az érzelgős olvasó van úgy gyakran Dickens regényeivel, mint az osztályöntudatos vagy legalább is elégedetlen olvasó Upton Sinclair műveivel. Felszabadult annak a halandónak a jelenlétében, aki jót káromkodott, nagyszerűen sírt vagy pedig megmutatta túrhetetlenségét annak az embernek, akinek hatalmát, mert pénze van s mert meg tudja szervezni önzését, a társadalom elviseli a maga tehetetlenségében és közönyében.

Az igazi alkotó szellemnek az a természete, hogy dogmákkal nem hagyja magát gúzsba kötni. Még az olyan író esetében sem, akinek az íráshoz való jogát nem vitatom el, mint amilyen Upton Sinclair. Műalkotása időtlen, mert nem élettörvényének megfelelő levegőben mozog, hanem olyan levegőben, amelynek összetétele csak látszólag biztosít mozgási szabadságot az írónak. Nemcsak hazafias frázisokkal lehet titázkodni, hanem forradalmi általánosításokkal is. Az az író, aki sziruphanggal biztatja az olvasókat s hazudik, éppúgy szembehelyezkedik az irodalom tisztaságával, mint az az író, aki ökölbe szorított kézzel ront neki a gazoknak s a szépirodalmat demagógporondnak tekinti, nem pedig a sors osztatlan egységét, a mély harmóniát kereső lélek művészi kifejezésének. Néhány esztendővel azelőtt Upton Sinclairt (akinek teljes neve Upton Beall Sinclair) az irodalmi Nobel-díjra ajánlották. Ez a tény valósággal gúnyja az irodalmi díjak esztétikai jelentőségének. A zajos toll még korántsem alkotó

toll, s mint ahogy a jó kocsiától elvárhatom, hogy ismerje a gyeplőt s lova természetét, éppúgy a teremtető írótól is méltán megkövetelhetem, hogy eszközével s anyagával tisztában legyen. Upton Sinclairból hiányzik az éneklő varázs gazdagsága, a lét titkából feltörő elkábító fénye a képzeletnek; s noha tud elbeszélni s noha regényei változatosak epizódokban s néha rohamosan követik egymást az érdekesebbnél érdekesebb jelenetek, amelyekből kicsap az emberi indulat és szenvedély, a legritkább esetben tud lélektanilag megbízható bonyodalmat teremteni vagy pláne alkalmat, akiknek valóban közük van a bonyolult emberi élet valóságához. Határozottan kivételes az a jellemző készsége, amely «Boston» című regényében Corneliának, a forradalmi lelkű gazdag nőnek, aki a munkásmozgalomhoz csatlakozik s unokájának, Bettynek megrajzolásában nyilatkozik meg. S az a körülmény, hogy «King Coal» című regényéhez Georg Brandes írt hízelgő előszót s hogy «The Jungle» című regényéről annakidején lelkesen beszélt Theodore Rooseveltnem az irodalmi érték felismerésével azonos, hanem arra vall, hogy Brandest, az irodalmi realizmusért harcoló kritikust elragadta heve, amikor a tárgy bátorságának értékelésében megfélekezett a művészi hiányokról, s azt mutatja, hogy Theodore Rooseveltnem szociális lelkiismeretének nem ártott az elnöki tisztség. Nyilvánvaló, hogy Upton Sinclairt nem bírta meg a sors a rejtélyek feltárásával, azzal az alkotó hivatással, amelynek kifejezett tökéletességében a magány ormán úgy zeng a lélek, hogy a hitetlen ember felismeri szívében a végzet misztériumát; Upton Sinclairben dühöng és szaval a társadalmi lelkiismeret és az

emberséges részvét, alkotásaiban felvillan a gazdasági igazságból felismert valóság fénye, s érzélgősségében, amikor kikel az amerikai kizsákmányolás ellen, a szavak áradatába belevész a szegény ember tehetetlensége és a kapitalizmus méltatlan és kihívó önteltsége. De alakjai nem emberek, hanem fogalmak; történeteik egyoldalúak; céljai didaktikusak s nem művésziek. A «Big Business» világában Courths Mahler írója a kiebrudaltaknak; sikere épp annyira végzetes tükre az átlagolvasó széptani tájékozatlanságának, mint azoknak az íróknak a művei, akik mozi-vakmerőséggel és ízléstelenséggel a polgári társadalom kedvében járnak. A felháborodás épp annyira nem kizárólagos forrása az alkotó művészetnek, mint az erőtlen elnézésből eredő «mindent megértés» elve.

Upton Sinclair az állástfoglaló írók sorába tartozik. Fontos ez? A művészet fontos az állásfoglalásban is. Nathaniel Hawthorne nagy regényíró volt, de az igazán mellékes, hogy kora lelki divatját, a mesmerismust és a spiritizmust gyakran belefoglalta műveibe. Thomas Mann egyik-másik kitűnő művében nem tud megszabadulni a pszichoanalízistől, ami korának «lelki divatja», de ha az utókor meg fog emlékezni róla, a pszichoanalitikai visszhangnak alighanem kevés része lesz ebben, hanem annál inkább művészetének. Állásfoglalás: megírni azt, ami közös, ami egyetemesen emberi a faji és osztálybeli különbségek ellenére; ámde ez Dante, Goethe s más irodalmi lángelmék feladata volt. Micsoda sekélyes közönség az, amely a kihangsúlyozott igazságtalanságokban, az eltorzított vagy talán fotografikusan hűséges fájdalomban csak egy társadalmi osztály

visszaéléseit látja egy másik társadalmi osztállyal szemben? Elvégre nem minden ember, aki az «uralkodó osztály» tagja, kivasalt nadrágú szélhámos, aki, ha Európában él, lelkén monoklit hord, s ha Amerikában él, ezüstdollárt ; s bizony-bizony nem minden kihasznált proletár a kihasználtság következtében silány emberpéldány, hanem egyéb okoknál fogva, amelyek túlvannak a gazdasági determinizmus elvén. Örültség volna letagadni azokat a részletigazságokat, amelyeket Upton Sinclair tanulmányköteteiben megállapít. A legelemibb tisztesség csömör-hangulattá változik, amikor a «The Goslings» kötetben az amerikai «public schoolok» félszegségeit és ferdeségeit bírálja az író, vagy a «The Goose Step» kötetben a collegek tartalmatlanságát, vagy a «The Brass Check»-ben az amerikai sajtó tőkés eszmekörét. De éppen ez a részletigazság teszi olyan igazságtalanná Upton Sinclairt akkor, amikor az érem másik oldalát is észre kellene vennie, a tőle kifigurázott intézmények pszichológiai adottságait s egyéb körülményeit. S ha már készen vagyunk elfogadni «tanulmányköteteinek» (amelyekben sokszor több a hangulat és a vélemény, mint a tény) bizonyos következtetéseit, bizony sokkal nehezebb elfogadni ezeket a következtetéseket regényei alapján, mégpedig azért, mert zseniális írónak kellene lennie annak, aki Upton Sinclair közhelyes megfigyeléseiből az irodalmi értékű alkotások levegőjébe vezetné az olvasót. Ugyanakkor, amikor sikerül meggyőzően szuggérálni az amerikai monstrum-városoknak, New Yorknak, Bostonnak, Chicagonak, Denvernek jellegzetességeit, mégis a piszok és mocskok, a füst és korom, a jóságot méz-szóval megkörnyékező,

minden hájjal megkent senkik és embereknek látszó szédült férgek környezetében, a durvaságok és faragatlanságok és könyörtelenségek világában képtelen meglátni az egyetemes jelentőségű emberi lelkek ablakát, azon berekinteni s így meggyőződni arról, hogy az ember nemcsak osztályvetület, hanem titok és sár, magasztosság és alacsonyrendűség a maga pusztán emberi mivoltában.

S mert csak típusokkal dolgozik s nem egyénekekkel, akik lehetnének típusok is, azért hiányzik alakjaiból a jellemteremtő erő csodája. Még F. V. Calverton is, aki pedig szocialista kritikus, szemére hányja Upton Sinclairnek, hogy alakjait az olvasó legfeljebb annyira ismerheti, mint amikor egy újsághír keretében találkozik valami szenzációs eseménnyel kapcsolatban eddig ismeretlen nevekkal. A név, helyzet és cselekmény nem elegendő egy ember belső életének felismeréséhez. A «King Coal» című regényben például a hős egy Hal Warner nevű huszonegy esztendő fiatalember, aki a munkások közé keveredve, Joe Smith néven szerepel. Joe Smith tényleg gazdag család sarja. Bátyjával összevész az elviselhetetlen coloradói bányaviszonyok miatt. Elhatározza, hogy nyári szünidejében vizsgálat tárgyává teszi a bányászok helyzetét. Bányász lesz, számos visszaélést fedez fel, közben mindenféle nemzetiségű bányászokkal ismerkedik meg, sorsába beleszövődik egy «Red Mary» nevű ír munkásnő, s a regény végén elfogadja a bányászoknak azt az elvét, hogy szervezkedhessenek. Mi ez a regény? Szociológiai dokumentum, de semmiesetre sem irodalmi alkotás. Tükörképe az amerikai tőkésrendszer infernójának, de igazi élet,

megkomponált művészet, lélektani megbízhatóság, alig lelhető ebben a műben. A «The Jungle»-ban Chicago ipari rengetegével s hús-vágó negyedével találkozunk, s egy Jurgis Rudkus nevű litván munkással s Onával, a litván nővel s a Packingtown körzetben lakó bevándorlókka. S módunkban van megismerkedni az amerikai tőkésrendszer kíméletlenségével, amellyel szemben Jurgis Rudkus védtelen; ez a rendszer végül züllésbe hajszolja a szerencsétlen litvánt, s csak egy politikai «közjáték» segít ideiglenesen sorsán. A regény a szocializmus dicsőítésével végződik. A «Jimmie Higgins» című regényben a nyomor handicapját születésétől érző munkástípussal foglalkozik az író, a szocializmus sorsával a háború idején, s Jimmie Higgins erejének és önérzetének összeomlásával. Az «Oil» regény anyagát az író a Harding adminisztráció olajbotrányaiból merítette, «Boston» című regényének anyagát Sacco-nak és Vanzettinek, a két olasz ideális anarchistának tragédiájából. Ezek talán a legjellemzőbb, úgynevezett szépirodalmi munkái a világhírű amerikai írónak; viszont jellemzőek nem mint szépirodalmi alkotások, hanem mint naiv szocialista szemmel meglátott általánosító jelenségei az amerikai életnek. Upton Sinclair pamfletista, s ebből a szempontból nyelve erőteljes, célja egyenes, ítéletnyilatkozatai sokszor fején találják a szöveget. De nem művész.

«King Coal» című művének utószavában, ami tizenhárom oldal terjedelmű, az író megírja, hogy mennyi munkával gyűjtötte össze a szükséges anyagot. Ez mindenesetre tiszteletreméltó szorgalom, s a háború előtti európai naturalisztikus és realiztikus írók adatgyűjtésének emlékét ele-

veníti fel. De póru jár az az író, aki azt hiszi, hogy az adatgyűjtés az irodalmi teremtés lelki ismerete. A művészet szelleme megtagadja azt az író, aki megtagadja az intuiciót, a képzelet összefogó erejét, a kifejezés zenéjét, a tárgyla-gosság felelősségét, az érdekmentességet, az elő-ítéletfelettséget. Upton Sinclair nem tudja, hogy nemcsak veszett ebek vannak és hűséges házőrző kutyák s nemcsak ördögök, akik kapitalisták s nemcsak angyalok, akik proletárok. Ha ezt tudná, kevesebbet írt volna, ami sokkal több lenne a soknál, vagy nem élt volna vissza a regény ruganyos türelmével.

FRANK NORRIS.

Hogy az amerikai lelket a maga sokszínűségében, s sokféle színtelenségében megértsük, a tehetetlenség sziszegését, a gondtól leláncolt érzékenységet, az ordas-hangok diadalmas önteltségét, az amerikai magány fáján himbálódzó exotikus gyümölcsöket, a felszabadulást kereső harc módszerét, ahhoz nem elegendő az angol nyelv ismerete, s nem is az olyan természetű művekben való tájékozottság, mint amilyeneket Lord Bryce és a hozzá hasonló tudósok írtak az amerikai Egyesült Államokról. Az ember szomorúságának és erejének vitalitását elsősorban a teremtő művészet tükrözteti vissza. A tudós tény-ragaszkodása, esetleges lélektani értelmezése rendszerint csak felelet a «józan ész» kérdéseire, de nem elégíti ki az ösztön kíváncsiságát, az intuición érdeklődését. Egy névjegyből megtudhatom valakinek nevét, foglalkozását, társadalmi és gazdasági állásának jelentőségét, de az illetőt aligha ismerhetem meg. A tudósnak a nemzetről szóló munkája bármennyire megbízható a tények, sőt a tények pszichológiai feltüntetése és értékelése szempontjából, a nemzet polgárainak lelki ábrázolása tekintetében legfeljebb a lelkiismeretesen megfogalmazott névjeggyel hasonlítható össze, de nem azzal a valósággal, amely nemcsak bemu-

tatja és magyarázza, hanem a maga drámai és más jellegű folyamatában realizálja az egyén és a társadalom hevületét, vágyait, akaratát, cselekedetét. Ezzel a kijelentéssel magától értetődően nem akarom lekicsinyelni a nemzet titkait feltáró tudós munkának szükségességét. Inkább az a célom, hogy rámutassak a művészetnek, ennél fogva a szépirodalomnak is arra a szerepére, amely jelentőségét meghatározza a tényekkel való viszonylatban, s forma-törekvésein túl elárulja elkerülhetetlen gyakorlati kapcsolatait. S ezek a gyakorlati kapcsolatok főként akkor nyilatkoznak meg, amikor naturalista íróval állunk szemben, akinek műveiben nem annyira a képzelet fegyelmezett szerencsejátékában gyönyörködhetünk, nem is a lázak raffinált vagy egyszerű kifejezésében, hanem a tapasztalati valóság írói alkotásában rejtőzködő tükörképében. Hogy ez az elv megállja a helyét, az írónak magának nem kell kivételes tehetségűnek lennie; elegendő, ha tehetséges, s az emberi bánatnak vagy örömmek makacsságát és ruganyosságát, vagy a társadalom ellentmondásait s az azokból kilábalni akaró igyekvéseit annyira ismeri, hogy a kifejezés erejével az eleven valóság világába vezeti az olvasót.

Ilyen képességű író volt Frank Norris, az amerikai irodalmi naturalizmus egyik úttörője. Puritán őseitől fegyelmet örökölt: cavalier őseitől előkelőséget; tapasztalataitól nyers anyagot kapott, s művészi ösztönétől bátorságot arra, hogy fenntartás nélkül írja meg azt, amit megírásra érdemesnek tartott. Befejezetlen író, nemcsak azért, mert fiatalon halt meg, hanem mert a befejezettség nagysága hiányzott tehetségéből.

Mégis komoly író volt, több az amerikai olvasók irodalmi *maitre de plaisir*-jénél; több az átmeneti dísznél, amellyel a sors kiegészítette az amerikai materializmus külső és belső világát.

Frank Norris nem volt pallérozott író. Ez alatt azt értem, hogy alkotásai jelentőségét nem annyira a művészi kifejezés értékében kell látni, hanem inkább abban a tényben, hogy az amerikai irodalmi érzelgősség, logikátlan lélektan, az olvasó infantilizmusát magával sodró úgynevezett alkotó képzelet világában az írói lelkiismeretet képviselte, jóllehet műveit nem hatja át az ámulatot keltő szellem varázsa. Amikor kartársai haboztak, ő nyílt volt; amikor óvatosságuk szemérmetlenül kacérkodott a kapitalizmus siker-mosolyt ígérő kancsal szemével, Frank Norris gégáját nem öblítette whiskyvel s azt nem nevezte el tiszta víznek. Szóval érzéketlen volt a képmutatással szemben; nem akart két nyereghen egyszerre ülni, s ámbátor hiányzott belőle a halálba menők rendületlen művészet-hite, erkölcsi integritása megakadályozta abban, hogy meggyőződés nélkül balkézre való házasságot kössön az álművészet külső sikerrel bízató elvével. Az idegek villamos feszültségét nem ismerte, viszont ismerte azt a kötelességét, amely fontosabb az érdeknél: a művész akaratát az alaktalanság leküzdésének érdekében. S ez nagy sor olyan országban és olyan korban, ahol és amikor a szabad verseny és szabad piac elve érvényesült az egész vonalon, s a lélek kovászáról legfeljebb a papok beszéltek, akkor is inkább prédikáltak s a képzelet gyökértelenségének fogalmát azok sem értették meg, akik hivatásból az irodalommal és művészettel foglalkoztak. Alkotó légkörében, ha voltak is benne romantikus hajla-

mok, a tapasztalati valóság körülhatárolt világát ritkán tudta kitágítani, s hiányzott belőle az a képesség is, amely a képzelet erejével kiküszöböli a témakörből a tények megtévesztő csalhatatlanságát. De ott tartott, hogy megszűnt vakon engedelmeskedni kora amerikai előítéleteinek s nem takarékoskodott értelmi érzékenységevel olyan környezetben, amelyben a pénz jobban uralkodott áldozatain, mint a lélek a vágyain. Mint ahogy a csuha nem teszi a barátot, éppúgy Frank Norris nagyon is tudta, hogy a látszat nem határozza meg az ember lényegét. A látszat korában szembe szállt a látszattal, s ha nem is tudta legyőzni, annyit elért, hogy a látszattól nem hagyta magát legyőzetni. Kétségtelen, hogy születési évétől (1870) halála évéig (1902) ahhoz az Amerikához tartozott, amely nem tudott betelni rohamos fejlődésével s a civilizáció lázában megfeledkezett a kultúra felelősségéről. Van abban valami jelképes, hogy Frank Norris Chicagóban született, az amerikai középnyugat leghevülékenyebb városában s hogy San Franciscóban halt meg, az amerikai nyugatnak abban a városában, amelynek fegyelmezetlensége, szembeállítva Chicagóéval, inkább romantikus, mint racionális. S közben Frank Norris bejárta a félvilágot, jó ideig Európában élt, a francia kultúra levegőjét szíтта magába, kozmopolita igyekezett lenni, de végül is rájött arra, hogy amerikai s hogy kötelezettségei, ha nem is a kozmopolita türelem rovására, elsősorban hazájának szólnak.

Stephen Crane mellett Frank Norris a legjelentékenyebb megteremtője az amerikai szociológiai regénynek. Azaz annak a műfajnak, amelynek Európában Zola volt a mestere. Itt akarom

megjegyezni, hogy egyéni ízlésem szempontjából a szociológiai regény nem kielégítő művészi élmény. Frank Norris esetében hangsúlyozandó, hogy a felelőtlen optimizmus garázdálkodása idején éppen ezen a műfajon át kereste a tárgyilagosan felfogott igazság érvényesülését. Következetes volt esztetikai elméletéhez, amely szorosan összefüggött a Zolától kijelölt naturalista iránnyal, s amelynek egyik elméleti művében, a «The Responsibilities of the Novelist» címűben, pontos és világos értekezésekben kifejezést adott. Értékkereső író volt, propaganda-mentes szándékkal, ami talán legkülönb művészi felszerelése; de az értéket alig tudta felfedezni az emberben magában, hanem ösztönösen és programmszerűen arra törekedett, hogy megírja az ember viszonyát a társadalomhoz s a társadalom viszonyát az emberhez. Abban a korban élt, amikor Amerikában a társadalmi erők meglehetősen stabilisoknak látszottak, s amikor a tőke leküzdhetetlennek érezte magát. De Frank Norris, akárcsak Stephen Crane, tisztában volt a társadalmi erők állandóságának megbízhatatlanságával, s ha nem is lett szocialista, a tőkés társadalom szörnyűségeit nagyon is meglátta. Upton Sinclair és Theodore Dreiser sokat tanult Frank Norristól, ámde mint tanítványok annyiban elvetették a sulykot, hogy Upton Sinclair egészen egyoldalú íróvá vált, s Theodore Dreiser, erős jellemrajzoló tehetsége ellenére, annyira belegabalyodott stílustalan körülménységekbe, hogy sokszor csak az amerikai társadalom nyers anyagával találkozunk műveiben a művész anyagválogató képessége nélkül. Frank Norris Zolától átvette a részletező elemzés módszerét, a tipikus eseményeknek típusokban kifejeződő cse-

lekményét, a filozófiai determinizmust, amelyet a társadalmi igazság elvével próbált enyhíteni, az emberi sors elviselhetőségének feltételét keresve, s azt a tudománytalanul «tudományos» szempontot, hogy az író versenyezhet a tudóssal a tények felismerésében, értékesítésében és ábrázolásában. Túlduzzadt stílusával inkább a tárgy, mint a kifejezés művészetének szolgálatában állott, ami a naturalizmussal való kapcsolatának nyilvánvaló példája. Viszont annyi vitalitás van munkáiban, annyi életképes szenvedélyesség, az életritmusnak olyan ereje, annyi mozgalmasság és változatosság, a kihangsúlyozott társadalmi tényezők ellenére annyi kozmikus sejtetés, annyi drámai ízzás és heves tempójú küzdelem, hogy a naturalista dogmákban is felszínre kerül az író alkotó szelleme.

Ez az alkotó szellem tette lehetővé azt, hogy Frank Norris ne csak magyarázza és ábrázolja Amerikának, főként Kaliforniának gazdasági és társadalmi formátlanságait, hanem a művészet varázsával életrekeltsse s a maga vágyaiban és cselekedeteiben érzékeltesse ezt a világot. Amikor Frank Norris alkotó szellemében a természeti erők szembehelyezkedtek a társadalmi erőikkel, akkor nagyobb volt rendesen megnyilatkozó tehetségénél; akkor elméleti énjé nem tudott ellentállani visszafojthatatlan ösztönös énjének. Sajnos, utóbbi énjé, a művészet tökéletes kifejezésében, ritkán adott életjelt magáról; ebből következik, hogy Frank Norris értékelésében rendszerint a naturalista írók szemléljük, s nem a költői tartalmú teremtmény művészt. Míg jómaga irtózott a statisztikától, s tudta, hogy a művésznek, ha az alkotó szellem lelkiismeretét vallja,

embereket kell teremtenie s nem csupán típusokat, s hogy az észrevehető didaktikus célok nem tartoznak működési körébe, ugyanakkor, tehetsége szeszélyes perverzítése folytán, túlgyakran az elméletek rabja lett s ezeket az elméleteket alkalmazta hőseire, akik emberek helyett típusokká váltak s az egyén szívdobogását és akaratát érzető élet helyett az általánosítások társadalmi elvontságainak testet öltött alakjaira emlékeztettek. De ezekben az általánosításokban is annyira feltárul az amerikai élet (elvégre író-művész kifejezései), hogy a tizenkilencedik század amerikai tőkéstársadalmának eszközeibe s ezeknek az eszközöknek következményeibe sokkal jobban belevilágítanak, mint számos «tudományos tárgylagossággal» írt történelmi vagy társadalomtudományi munka. Frank Norris tökéletlenségében is volt annyira teremtmény író, hogy az amerikai élet hullámaiból ki tudta emelni az utókor érdeklődésére érdemes szimbólumokat.

Mint ahogy Nagy Péter vagy lánya, Erzsébet cárnő idején az orosz udvart «európaiasítani» akarták, ilymód a látszat erejével elfeledtetni a valóság kegyetlenségét, úgy az Amerikai Egyesült Államokban is, teljesen más keretek közepette, más ízléssel és más eszközökkel, jó ideig Európa szellemi érettségét porbálták átplántálni. A költők közül Longfellow a legjellemzőbb példája ennek a törekvésnek s a háború utáni Amerikában Edna St. Vincent Millay, a szonett-költőnő, akinek formakészsége méltó bármelyik európai költő hagyományos forma-felszereléséhez, s alkotó természetének pszichológiája épp azért kiesik az amerikai lényegből. Frank Norris élete huszas éveiben, amikor Párisban képzőművészeti előadá-

sokat hallgatott s a festészettel is megpróbálkozott, ugyancsak magáévá tette azt a szempontot, hogy «Európa érettségét» kellene áttényésztetni Amerikába. Szerencsére gyors fejlődése folyamán rájött arra, hogy ennek az elvnek érvényesítése csak kultúrmázt jelentene amerikai viszonylatban. Sokkal becsületesebb lélek volt, semhogy a külsőségek lényegét hazudó raffinériájának alávesse magát, s noha az európai írótól termérdeket tanult, az önmagával szemben kihangsúlyozott őszinteségében azt vallotta, hogy mint írónak az amerikai életből kell merítenie anyagát s ehhez az elvhez hű maradt legfontosabb alkotásában, a kaliforniai agrárproblémákkal foglalkozó regényében. A naturalizmus elhasznált kelléktárából túlsokat vett át Frank Norris s ha sommás ítéletet akarnánk mondani felette, akkor azt kellene mondani, hogy a naturalista iskolának annak idején erényeknek látszó hibái nagyon is hozzáragadtak s még az a kritika is, amely meglátja értékeit, képtelen hibáit lekaparni alkotó működéséről. A tekintélyétől megfosztott költészet korában, a képzelet rendjéből kizavart amerikai «józsanság» környezetében, az érzékenyebb lélek szempontjából mozdíthatatlan materializmus garázdálkodása idején ez a tehetséges író sem tudott a művészet fölényével szembehelyezkedni kora olcsó megoldást kereső bölcsészeti irányával, s mélységet hazudó anyagias felszínével. Meglepő, hogy a szellem gyalogjárói nem tudták teljesen megakadályozni szárnyalásában s hogy az akadékoskodók között töprengeni tudott, az önmegelégedettek között kételkedni, a sikertől elkábultak között felocsúdni a siker mámorából, s a művészet templomának szentélyében mozgott

akkor is, amikor a naturalizmus dogmái megkötötték mozgási szabadságát. Mellette szól, hogy mikor az átlagamerikai még nem is tudta, hogy szenved (ennek beismerését vagy a szenvedésre vonatkozó képességét gyávaságnak minősítette volna az erő, akarat és jövőbenezés hazájában), Frank Norris már meglátta a zaklatott amerikai idegek jelentkező tüneteit s ha sokszor a művészileg pontos kifejezés szempontjából hevenyészett módon írt, szétmálló anyagából tehetsége segítségével kicsikarta a forma nyugalma, a tartalom mélységét. Humanitása képzelet nélküli; ami képzelete volt (s ez gyakran elcsalta a gyenge erejű romantikus kíváncsiságok és felháborodások szférájába), az emberségességéről tett tanubizonyyságot. Amint mondtam, valami jelképes jelentőséget tulajdonítok annak, hogy egy ideig San Franciscóban élt s ott kötött bele a halál. A jelkép értelmét abban látom, hogy Amerikának ebben a részegítő, majdnem ópium-szerű hatástkeltő sarkából nézte — még pedig verista szemmel — hazáját, ami épp annyi, mintha valaki a mesterkélt és őszinte álmok világából nézné a valóságot s harcra szóló kihívását elfogadná a józanság fegyverével, de a józanság lelkesedésével is. Frank Norris racionalista volt, de etikumában majdnem az irracionalitás peremét érintette. Nem metafizikai értelemben s mégis a racionalitás csalhatatlanságát megszégyenítő igazságérzettel.

Frank Norris a búzaföldek írója. Minden regénye közül ugyanis az emelkedik ki leginkább, amelyben a kaliforniai búzaföldek emberei és gazdasági problémáit írja meg. Az a valóságba mesehangulatot szövő kedvesség, amely például Móra Ferenc «Ének a búzamezőkről» című művét

jellemzi, bizony hiányzik Frank Norris alkotásából. Ez az amerikai író, a naturalista iskola elveihez következetesen, «dokumentumok»-ra építette fel regényét, a harcos szociális cél jegyében írta meg művét, s a magyar író-költőre emlékeztető valóságábrázolástól messze esett. Húsz éves korában írt költeményében, az «Yvernelle»-ben, Froissart emlékének hódolva, Frank Norris még nagyon is költő akart lenni; később azonban mindinkább eltávolodott ettől a céljától, s noha egyideig Kiplingre hallgatott s az «életképes romantikát» hangsúlyozta, végül, amint mondtam, Zolát ismerte el tanítómesterének. S hogy Zolát követhesse, széles vászonra volt szüksége, amelyre alakjait festhette s komoly céljait megvalósítani akarta. «McTeague» című regényével keltette fel a naturalizmus iránt érdeklődő kritika figyelmét; de trilogiának készült «búza-eposzá»-val, amelynek első része «The Octopus» címmel, s második része «The Pit» címmel jelent meg, szerezte meg a maga részére azt a helyet az amerikai irodalomban, amelyből az utókor kritikája sem tudta kiszorítani a sok tekintetben megváltozott ízlés ellenére. «McTeague» című regényében Frank Norris élénk tanujelét adta annak, hogy éles szemmel és a részletezés megbízhatóságával vonultatja fel a legaprólékosabb jeleneteket, mozzanatokot, eseteket, árnyalatokat. De ugyancsak ebben a regényben árulta el fogyatékoságát, amelyből kilátszott humora erőszakoltsága s hol programmszerűnek, hol természetesnek tűnő vulgaritása, s az igazi drámai konfliktus indítóokait túlegyszerűen feltűntető módszere; mindez kifejeződött olyan stílusban, amely hol dagadt volt, hol érzélgősen vérszegény,

s néha tanítványaiban, a már említett Upton Sinclairben és Theodore Dreiserben, a naturalista stílusnak valósággal karikatúrája lett. Egy azonban bizonyos: Frank Norris, aki a Harvard-egyetemen végezte tanulmányait s származásánál fogva a tömegeken kívül állott, a «nép»-et, mint írói anyagot, nem a leereszkedés jóakaratával közelítette meg, hanem becsületes érdeklődéssel és szeretettel.

Ezek a szempontok s írói módszerének hibái és erényei leginkább a «The Octopus»-ban s a «The Pit»-ben jutnak kifejezésre. «The Octopus» allegóriája nyilvánvaló. A kaliforniai búzatermelők és a tőkét képviselő vasúttársaságok harcában az utóbbiak az «octopus»-ra emlékeztető sokkarú szörnyeteget képviselik, amely a csak termelni, csak tisztességesen dolgozni tudó emberi erőt szétmorzsolja. Ez, jelképesen beszélve, a munka és a tőke, az alkotás és a kihasználás küzdelme. De a kiméletlen küzdelem mögött él a búza szimbóluma, a nemzet egészségének varázsa, tápláléka az amerikai hatalomnak és életnek. Maga a téma feltétlenül nagystíli, s az írónak alkalmat adott arra, hogy számos emberi alakot szerepeltessen s ugyanakkor megmutassa, hogy a természet búzagazdagságában megnyilatkozó nagylelkűségét a legrettenetesebb emberi önzés sem tudja annyira kihasználni, hogy eredményeit megsemmisítse. A regényben a többi között egy Presley nevű költővel találkozunk, aki arról álmodozik, hogy a nyugat búza-eposzáat megírja. Szemmelláthatólag szócsöve az írónak. Lelke romantikus szépséget keres a természetben és a termelő erőben, s tapasztalatai belebotlanak a valóság költőitlen nehézségeibe. A regény azt a benyomást kelti,

hogy Frank Norris Presley álmaiban élte ki magát, s ezzel a művel azt igazolta, hogy nincs az a tőkés kizsákmányoló szempont, amely a természet bőkezűségéből származó álom-szépséget el tudná pusztítani. Formai szempontból, noha az írónak célja-lelkét sikerült éreztetnie, a regény széteső; jellemzés tekintetében is csak bizonyos fokig sikerült, amennyiben a legtöbb alak — s bizony sokan szerepelnek a regényben — egyénileg túlságosan elmosódott, s inkább mint típus tarthat számot az érdeklődésre. A legjobban jellemzett alak S. Behrman, a tőkés érdekeltségek helyi képviselője, akiben mintegy összpontosítva látjuk a visszaélés emberpéldányát, s mégsem annyira szörnyeteg, hogy magát az egyént, akivel végül végez a sors igazságszolgáltatása, meg ne lássuk benne. Ennek a műnek valódi értéke nem annyira a jellemábrázolásban, s a cselekményben áll, nem is a stílusban, amely zeneietlen, hanem a búza szimbolumának festésében, s a «ranchmen»-ek szorgalmában, akik lassan, szívósan, szinte emberfeletti türelemmel művelik a földet s így hősei az emberi kitartásnak, a föld áldását méltányló munka erkölcsének.

A «The Pit», a trilogiának szánt mű második kötete, művészi kifejezés s egység szempontjából érettebb munka a «The Octopus»-nál. De az előbbi drámai izzását, a magasztosság ha nem is tökéletes, de tökéletességet megközelítő megrajzolását hiába keressük ebben a regényben. S az alakok még tipikusabbak, még kevésbé egyéni életet élők, mint az előbbi kötetben. A regény atmoszférája a chicagói mezőgazdasági Wall Street, a farmer tőzsde; hőse egy Curtis Jadwin nevű boldoguló telekspekuláns, aki a regény elején még

kötelességeket érez feleségével s a társadalom szegényeivel szemben. Később azonban, a siker hatása alatt, mániákusa lesz a pénznek, különösen akkor, amikor búza-spekulálásai beválnak, s azt érezzük, hogy aki ennyire rabja a pénznek, az aranyborjú mosolyának, az már nem is lehet igazán ember. Jadwin feleségébe szerelmes egy Corthell nevű művész. Miután a férj feleségét elhanyagolja, már-már arról van szó, hogy az asszony megszökik a művésszel. De Jadwin pénzügyi tervei összeomlanak, mindenét elveszti, majdnem az örület szélén jár, egészsége leromlik, s az asszony hősies odaadásával, gyöngéd ápolásával megmenti az életnek. Az eljátszott vagyon ellenére sem veszti el életkedvét Jadwin. Felesége vagyonroncsaival, persze az asszonnyal együtt, elhagyja Chicagót s a nyugat felé indul, abba a világba, ahol a búzát termelik, s ahol a búzával nem nyereszkednek. Ebből a kis vázlatból is látható, hogy a regény cselekménye vajmi kezdetleges; értékét nem is a cselekmény, nem is a típusokba futó pszichologizálás határozza meg, hanem a nyereszkedés becstelenségének vázolása s annak az elvnek sikerült ábrázolása, hogy a föld áldásában rejlő szépséggel nem lehet vagy legalább is nem szabad büntetlenül visszaélni.

Frank Norris «The Wolf» című regénnyel akarta a trilogiát befejezni, de a halál megakadályozta terve megvalósításában. Ebben a regényben európai vonatkozások is lettek volna, amennyiben azt akarta megírni, hogy az európai éhínséget miként szüntették meg az amerikai búzakészlettel. A két kötetből következtetve alighanem ebben a munkában is nem a jellemzés és forma-érzék határozta volna meg az értéket, hanem a

búza diadalának, a föld demokratikus áldásának himnusza.

Még négy regény ismertetésével — ezek közül az egyik halála után jelent meg — kellene kiegészíteni Frank Norris műveinek méltatását, de ezek a regények jelentéktelenek fent említett művei mellett. Egyáltalában nem adnának módot arra, hogy olyan szempontokra utaljunk, amelyekről már eddig is nem esett szó. Jelentőségét két kötete állapítja meg; ezek világirodalmi viszonylatban is figyelembe veendők. Mint szociológiai regények a naturalista iskola kitűnő művei sorába tartoznak; mint amerikai dokumentumok belevilágítanak abba az Amerikába, amelynek sűrű gyári füstje eltakarja a búzaföldek bőségét s könnyörtelen lármája elhallgattatja a természet gazdag csendjét, amely akkor is szép, ha az amerikai lélekre árasztja sugarait.

JACK LONDON.

Az írói alkotás megítélésében az ízlés gyakran leküzdí a tárgyilagosságot. Viszont kérdéses, hogy mi megbízhatóbb : az ízlés-e, vagy pedig a tárgyilagosság? Ha például Babits Mihály európai irodalomtörténetét olvassuk, nyilvánvaló, hogy azonnal szemünkbe tűnik az író ízlése. Ártott ez az ízlés objektivitásának? Vagy talán így tehetném fel a kérdést : ha saját ízléséről megfeledkezett volna, vajjon mit nyertünk volna a befolyásolhatatlan tárgyilagossággal? Persze, elkerülhetetlen, hogy a véleménynyilvánításban is visszatükröződjék a kritikus lelki alkatának ízlés-lényege s a tárgyilagosságra törekvő megállapításaiiban feltétlenül ráismerünk azokra a monduk, építő értékű egyéni akadályokra, ízlésének szempontjaira, amelyekkel önmagát öntudatlanul védi, amikor egy más íróról és művéről öntudatosan véleményt mond. A kritikus nem az írói alkotás csendbiztosa, de nem is az objektivitás dogmatikus csálhatatlanja. A kritika az ízlés alanyiségának tárgyilagossá megértésre és megértésre irányuló törekvése.

Utalok pedig minderre abból az alkalomból, mert ebben az ismertetésben Jack Londonnal akarok foglalkozni, az amerikai regényíróval, aki néhány esztendővel azelőtt, miután Amerikában

megszűnt népszerű író lenni, Európában hódította meg az olvasókat, sőt a kritikusok egy részét. Ma már persze Európában is csökkent jelentősége. Sohsem rajongtam Jack Londonért s noha pár regényét olvastam s élete regényes részleteit is ismerem, ízlésem sosem tudott esztétikai élmény kíséretében belekapcsolódni alkotó világa levegőjébe. Ezzel korántsem akarom azt mondani, hogy Jack London, mint a huszadik század amerikai szépirodalmi tünete, nem szolgált rá a figyelemre; s azt sem akarom mondani, hogy egyik-másik művének olvasása kárbavesztett időnek tekintesék. Végül is a szépirodalmi érdeklődés periferiáján sokszor a laikusok és a szakértők találkoznak. Az is megesik, hogy a laikus ösztönösen jobban megérzi egy új alkotás értékét (jóllehet ez ritkán fordul elő), mint az esztétikai és egyéb kritikai elvektől agyongátolt «irodalmi szakértő». Jack London esetében azonban az a meggyőződése, hogy jó ideig erősen túlértékelték, ma meg azok, akik nem akarnak tudni róla, oktalanul vagy talán programszerűen lebecsülik. Egyéb-ként is érdekes jelensége az új amerikai irodalomnak, hogy egy-egy művelőjét hirtelen felkapja Európa, az európai írók rovására dícséri s aztán, szinte átmenet nélkül, elejti. Külön pszichológiai tanulmányt lehetne írni arról, hogy Európa amerikai irodalmi érdeklődése miért annyira változékony. Kezembe került a «The London Mercury» egyik száma, amelyben Harry Thorton Moore alaposan elbánik Sinclair Lewisszal, megjegyezvén, hogy a Nobel-bizottság részéről vagy vice volt, vagy pedig hiba az amerikai író regényeiért kitüntetni. Theodore Dreiser írói tekintélye is nagyot esett, még pedig joggal, noha volt

idő, amikor például Budapesten úgy beszéltek és írtak róla, mintha a mai írók közül ő lenne a legkülönb jellemteremtő. S ezek a vélemény-változások nemcsak azoknak a kritikusoknak esetében figyelhetők meg, akik rutinos fölényrel mondanak véleményt mindenről, tehát alapjában véve semmiről, hanem akik lelkiismeretesen megragják a szót, mielőtt papírra vetnék.

Szóval Jack London hírneve is megrongálódott. Ez magában véve nem baj, mert hiszen ma már kritikai hívei is elismerik, hogy aligha alkotott időálló műveket. Voltaképpen annak a megállapítása a fontos, hogy egyáltalában rászolgált-e valaha is a komoly kritikai érdeklődésre s hogy robusztus írói vérmérsékletén, bizonyos realiztikus hangsúlyozással kifejezett romantikus történeteinek észlelhetők-e olyan tulajdonságok, amelyek ma is figyelemreméltóak s észszerű feltevés alapján figyelemreméltóak lesznek holnap is. Irodalmi ízlés tekintetében valami utat mégis csak megtett az emberiség barlanglakó sorsa óta, ennél fogva a puszta érdekesség nem lehet az a feltétel, amely meghatározza egy szépíró jelentőségét.

Jack London 1876. január 12-én született San Franciscóban s 1916 november 22-én halt meg Glen Ellenben. Jack Griffith London volt a teljes neve. Élete jellegzetesen amerikai. Ha nem is üzleti értelemben, élete kalandos iránya szempontjából «self made man» volt. Apjától, a rendőrtől s tíz testvérétől keveset tanulhatott. Ifjú éveiben sok mindennel megpróbálkozott. Újságokat árult, üzletben kifutó fiú volt, kertészkedett, osztrigahalászattal próbálkozott meg s már tizenhét esztendősen korában vitorlás hajón bejárta a

Csendes Óceán északi részét. Később gyári munkás lett, szénbányász, csavargó s börtönbe is került. Persze amerikai élete nem lenne tökéletes, ha Alaskában nem kísérletezett volna az aranyásással. Közben írni kezdett, a san franciscói «Overland Monthly» közölte «To the Man on Trail» című novelláját, amelyért néhány dollárt is kapott s akkor feltette magában, hogy írással fogja megkeresni kenyerét. Első kötete 1900-ban jelent meg «The Son of the Wolf» címmel. S azóta neve átment az amerikai s az európai köztudatba. Termékeny író volt. Húsz regénye, tizenkilenc novelláskötete, három önéletrajzszerű műve, hét tanulmánykötete s három színdarabja arra vall, hogy negyven esztendő életét nemcsak kaland, hanem írás szempontjából sem hanyagolta el.

Jack London, második felesége róla szóló életrajzában tett kijelentése szerint, sohsem akart remekműveket írni. Ebben a vallomásban volt valami együgyűség, de bizonyos önteltség is, az «egészséges» és «izmos» férfinak az a meggyőződése, hogy az élet fontosabb az irodalomnál. Természetesen senki sem vitatja el Jack London jogát ahhoz, hogy az orosz-japán háborúról írt tudósításainak, a szervezett vérontásról írt jelentéseinek, olyan jelentőséget tulajdonítson, mint regényeinek vagy novelláinak, viszont az életet többre becsülje újságírói és írói munkáinál. Még ahhoz is joga volt, hogy a művészetet általában neurotikus megnyilatkozásnak tekintse, s a zenét például érthetetlennek minősítse. Elvégre ki-kí azt a szépet keresi az életben, amire hajlamai vezetik. De indokoltan rászolgált a kritikára, amikor ezeket az érzékenység hiányát eláruló hajlamait úgy tüntette fel, mintha igazolói lennének egészsége

szívósságának a szükségtelen irodalmi betegség rovására. Mindenesetre furcsa, hogy íróember saját hivatását csak eszköznek tekintse az élet megszerezhető kényelme és kalandja szempontjából, s nem célnak. A díjbirkózó vagy bokszoló érthetően elhivalkodik erejével és ereje ügyességével; az író esetében ez gyerekes hivalkodás jele, annak ellenére, hogy Jack Londonban sok volt az «Übermensch» fizikai gazdagságából s hogy a tőle tisztelt nyers erőnek, az állatok és a férfias férfiak ösztönös fölényének megrajzolásában elvitathatatlan tehetségről tett tanubizonyságot. Szerette a primitív tényeket, a személyes tapasztalataiból leszűrt történetek vad közvetlenségét, a heves cselekményt, a vér zajos szenvedélyéhez ragaszkodó nőket, szóval az aktivitást, amely nem törődik a szavak érzékenységevel s amelyben a hangsúly a történet érdekes kifejezésén van s nem művészi kifejezésén. Jack London zavaros és éretlen esztétikai elvei ellenére lett író, mert alkotó ösztönében olykor több volt a művészi érzékenység, mint programjában. Mint ahogy William Dean Howells az irodalom businessman-je volt a szó parvenű értelmében, épp úgy Jack London az irodalom businessman-je volt az «outsider» értelmében, aki ismerte a nyomort s amikor végre a pénzre váltható írással legyőzhette, amikor maga a nyomor kapcsolódott ki életéből, pusztán arra gondolt, hogy az írásnak köszönhette a nyomor megszűntét s bizony az alkotást nem tekintette lelki revelációnak. Megjegyzendő, hogy ez az egészséget, durva erőt, bestiális életharcot, az izmok gögjét hangoztató író korán — amint említettem, negyven éves korában — égett el, ami annak a jele, hogy a

legmohóbb életerő is csak halandó, s hogy a remekműhöz szükséges lelki izomnak mégis több köze van a halhatatlansághoz.

Miben áll Jack London írói értéke? Talán így lehetne leghelyesebben meghatározni: harsonázó tehetségében. Vannak éneklő és sóhajtó, óvatos és bátor, titkokat megnyilatkoztató és megnyilatkozásokat bonyolultan eltitkoló írók. Jack London harsonázó tehetség volt, aki azt az érzést váltja ki belőlem, amely akkor fog el, amikor vadászon megadják a jelt a kutyák rohamára s amikor a jel hatása alatt a legszelídebb kutya is véreb módjára viselkedik. Ugyan ki ne ismerné azt az embert, aki suttogni is csak hangosan tud s leggyöngédebb érzéseit is csak lármásan tudja közölni. Jack Londonból hiányzott a hangfogós művészet szépsége. Az életet szabad vadászterületnek tekintette, legalább is regényei és elbeszélései világát, amelyben az, aki bírja, marja elv érvényesül s amelynek hősiességét az határozza meg, hogy az ember sem embertársaival, sem az állatokkal folytatott harcban nem felejtí el, hogy harcra született. Ebben a harcban természetesen nemcsak az ember gonosz tulajdonságai kerülnek felszínre; a melegség, a szeretet, a ragaszkodás, az odaadás, amely nemcsak emberi, hanem állati tulajdonság is, szintén érvényt szerez a maga élettörvényének. A csel és a furfang épp úgy kelléke ennek a harcnak, mint a nyílt szembenézés; az áldozatkészség épp úgy, mint a csapda kikerülése. Hogy Jack London ilyennek látja a világot, amely jórészt tapasztalati élményeinek területe, abba a kritikusnak nem lehet beleszólása; de azt már igenis szóvá kell tennie, hogy «a bestiális ösztönök harcá»-t (Jack

London szavait idézve) nem tudja fegyelmezni a művészet rendteremtő erejével. Erőt hangoztatni még nem erő jele, különösképpen nem művészi erőé; hangja inkább öblös, mint zengő s addig hat, amíg halljuk, mert nincsenek benne árnyalatok, amelyeket az emlékezés is meghallhatna a képzelet fülével. Sajátságos, hogy ez az író, aki bejárta az egész világot, a valóság képzeletéből csak a kíméletlen harcot tudta kiemelni, elenben a kíméletlen harc valóságába alkotóképzeletéből nem tudott mit belevinni. Valószínűleg azért nem, mert alkotóképzelete, válogató képessége csekély volt. Az eleven cselekmény nem zárja ki a vérszegény képzeletet; s ez a megállapítás áll Jack London munkáira. Arra az emberre emlékeztet, akivel sok történik s aki el is tudja mondani, ami vele történt. Nem volt alkotó író, hanem elbeszélő, akivel olyan dolgok történnek, amelyeket el kellett mondania. Ha nem lett volna harsonázó tehetség, hanem éneklő tehetség — nem beszélve arról, ha lángelme lett volna — akkor elményei bőségéből amerikai színezetű homéri alkotásokra is tellett volna. Jack London nem tud elsimítani dolgokat, nem tud hallgatni fölösleges részleteket, nem tud kikerülni ismétlődéseket, nem tud válogatni. Ez csupa olyan hiba, amely országvilág előtt ugyan keveset von le érdekességéből, talán semmit, (különben nem lett volna népszerű), de az esztétikai megkülönböztetést hangoztató kritikának ezeket a fogyatékosságait nem szabad elhallgatnia. James Stephens, a nagyszerű ír író «The Crock of Gold» című pompás szimbólikus regényében a többi között egy filozófusról emlékszik meg, aki annyit gondolkodott, hogy például a madara-

kat sohasem vette észre. Ez az az eset, amikor egy emberben a gondolkodás túlteng az élet rovására Jack Londonnal kapcsolatban azt mondanám, hogy benne az erő és érvényesülési tudat annyira garázdálkodott, hogy sokszor azt az életet nem tudta megfigyelni, amely összeférhetetlen a cselekmény szertelenségével. Fegyelmezetlen író volt, mint minden harsonázó tehetség.

Fegyelmezetlen író mivoltából következett, hogy túlsokat is írt. A művészet szerzetesének önfegyelmét képtelen lett volna megérteni. Azt mondják, hogy valaki egyszer szóba hozta előtte Mallarmé forma-lelkiismeretét. Jack London romboló nevetéssel célszerűtlennek és gyakorlatlanak nevezte a francia költő szilárdságra és egységre törekvő szó-tiszteletét. Jack Londonnak természetesen nem az volt a feladata, hogy Mallarmé esztétikai lelkiismeretével versenyezzen. De magában véve az a körülmény, hogy a költői önfegyelem elve kényelmetlenül érintette, arra vall, hogy a kifinomodott költői érzékenységgel szemben botfűlű volt. Az életben abban az alvilági sötétségben mozgott, amelynek semmi köze Dante Infernojának lelki mélységeihez; a nyers és a bátor, a gyöngéd és a gyöngé fogalmak fizikai vibrálásait megértette, de nem tudta megérteni lelki rezzenésüket. A paradicsombeli kígyó szavaiban nem a Gonosz csábításait hallotta, hanem a természettel azonos emberi és állati természet hangját, amelyet csak úgy lehet legyőzni, ha jobban ordítunk annál, aki utunkban van s ha érdekünk megkívánja, erőnkkel és furfangunkkal elseperjük utunkból. Ennek a kollektivitás valóságában mozgó amerikai írónak kétségtelenül egyéni hangja volt s ez az egyéni hang

elsősorban akkor harsogott teljes erejében, amikor azt ábrázolhatta, ami neki gyűlöletes volt, vagy ami kiváltotta ámulását. Az alkotásban nem a lelkiismeret intő írását látta vagy a tapasztalati tehetetlenség alázatát a teremtés felséges fölényének jelenlétében. Gyorsan dolgozott, de munkaközben nem az életet hódította meg a művészetel, hanem ösztönös művészetet a tőle felfogott siker-élet szolgálatába állította.

Elegendő, ha néhány munkájára utalunk a fenti állítások igazolására. Vegyük legkülönb alkotását, amelynek «The Call of the Wild» a címe. A regény «hőse» egy kutya, amelynek az a «hivatása», hogy szánhúzó Alaskában. Ebben a környezetben azonban nem érzi jól magát, még itt, a messzi nyugaton is elviselhetetlen az ember, amikor urává akar lenni az állatnak, szóval a természet egyik megnyilatkozása szembeszáll a természet másik megnyilatkozásával s végül a kutya a farkasok közé keveredik s azoknak vezére lesz. «Buck», a kutya, sok érzelgősséggel megrajzolt állat; Jack London rokonszenvvel kíséri a «civilizáció»-tól való menekülését, azt a képességét, hogy kész követni az ősi ösztönök követelő hangját. Ebben a művében Jack London némi stílusművészetre, elfogadható környezetrajzra, az igazságot és nyíltságot szimatoló erő lélektanilag igazolható rajzolására törekedett s célját nagyrészt el is érte. Másik ismert munkájának «The Sea-Wolf» a címe. A mű hőse egy ördögi hajlamú s emberfeletti erővel rendelkező hajóskapitány, akiben — noha végül ereje összeomlik — Jack London szinte infantilis lázzal és akarattal összpontosította mindazt a vadságot, amelyet egy emberben megfigyelt vagy elképzelt.

Granville Hicks amerikai kritikus Jack Londont «Alaska Rudyard Kiplingjé»-nek nevezi, ami dehogy is hízelgő elismerés az angol író szempontjából, hacsak az amerikai kritikusnak nem az volt a célja, hogy a két író jungle-pszichológiájának valamelyes azonosságát éreztesse. Rám Jack London úgy hat, mint egy barbár Nietzsche-karrikatura, a herkulesi erőnek exponense, vagy talán az evolúciós elmélet «survival of the fittest» lényegének szépirodalmi hirdetője a szépirodalom művészi szeplőtlensége nélkül. Jack London a primitív ember légköréből nem tudott kiszabadulni, s ez a tulajdonsága akkor sem hagyja el, amikor egy szocialista munkást akar megrajzolni, teszem fel «The Iron Heel» című munkájában, amelynek hőse egy Ernest Everhard nevű kovács. Itt már egyetértek Granville Hicks megállapításával, amely szerint a regény hőse «elrajzolt ember». Valójában Jack London szocializmusa, mint ahogy az a többi között «War of the Classes» és «Revolution» című műveiben jut kifejezésre, a rossz költő lelkesedésére emlékeztet, egy heves természetű ember lázára, aki nem elég képzett ahhoz, hogy tudjon s messze esik minden olyan ravaszságtól, amellyel eltitkolná tudatlanságát. Naiv szocializmusnak lehet nevezni társadalmi felfogását, amelynek az «öntudatos proletár» élesen körvonalazott világnézetéhez kevés köze van. Nem is meglepő, hogy az amerikai szocialista kritika polgári hajlamokat magyarázott Jack Londonba s inkább a csavargót látta benne, akinek Isten felvitte a dolgát vagy a szerencse, ha úgy tetszik, mint azt az író, aki csakugyan a munkásosztály megszólaltatója. Jellemző Jack London gondolkodásbeli következetlenségére, hogy

az angloszász faji fölényt hangoztatta, az emberi testvériség feltevését visszautasította s ugyanakkor szocialista mivoltával is kérkedett. Nagyjában az a helyzet, hogy szocialista elvei és tévtanai inkább elméletiek voltak; igazi énje az ösztönek, a kihangsúlyozott énné volt a rabja s annak adott kifejezést legtöbb munkájában. Írt, de nem alkotott; kalandokkal ajándékozta meg azokat az olvasókat, akiknek életéből hiányzott a kaland vakmerősége és szabadsága; nem volt formaérzéke, mint ahogy a kaland rendszerint formátlan élmény, de szavai úgy zuhogtak az olvasó idegeire, hogy végül — legalább olvasás közben — azt érezhette, hogy ez a formátlanság az életérdekességének lényege. Carl Van Doren amerikai kritikus találóan jegyzi meg róla, hogy «a fizikai erő mámorának hatása alatt írt»; ezt a megjegyzést azzal egészíteném ki, hogy az olvasók gyerekes kíváncsiságát szórakoztatta, mert hiszen sohasem vagyunk olyan erősek, mint gyerekkori álmainkban s sohasem vagyunk olyan gyöngék, mint felnőtt korunkban, amikor kalandos történetekkel pótoljuk a gyermekkori frissesség hiányát.

SINCLAIR LEWIS.

Tudok írókról, akik művészi szempontból korai éredényelmesedésben szenvednek. Ezt a megállapítást korántsem akarom *Sinclair Lewis*a vonatkoztatni, mert hiszen termékeny író, minden évben megírja a maga társadalmi regényét, minden évben bebizonyítja, hogy értelmi és erkölcsi látókörében a liberális elvektől nem tér el, minden évben azt igazolja, hogy még mindig van közölnivalója. Liberalizmusa öntudatos összetétele a polgári felelősség fegyelmezettségének és a polgári *laissez-faire* ruganyosságának. Hogy ő maga mennyire szerves része ennek az osztálynak, arra legjellemzőbb «*Work of Art*» című regénye, amelyben egy hotel vezetését épp olyan művészi teljesítménynek tekinti, mint egy kép tökéletes megfestését vagy egy zenemű tökéletes megalkotását. Ezt a szempontot Európában meg sem lehet érteni, annál inkább, mert aki ezt a regényt írta, az ugyanakkor a szatirikus író elkerülhetetlen morálitásával pálcát tör az amerikai kisváros szűk látóköre felett (*Main Street*), s gúny tárgyává teszi a *Zenith*nek nevezett nagyméretű amerikai vidéki város társadalmi pillérének gyáva és sekélyes sorsát. (*Babbitt*) Sinclair Lewis néz, lát, felháborodik, nevet s ír. Ez mind rendjén volna, de amikor ír, akkor csak mesterembere az alkotásnak, kitűnő mesterembere, azt be kell ismerni,

ámde messze esik attól a művésztől, aki lázban teremt, vagy akár attól a művésztől, aki Poe értelmezésében hatásszámító s Flaubert értelmezésében lelkiismeretes eszköze a szónak. Sinclair Lewis olyan józan, mint egy intelligens Kereskedelmi Kamara s olyan tehetséges, mint egy nagyképességű újságíró és reformer, aki regényekben fejezi ki véleményét az amerikai élet értékeiről és értéktelenségeiről. Szóval, mint művész nem szenvedhet korai eredményelmesedésben, mert sohasem volt művész a szó legtisztább értelmében. S ezt nem árt hangsúlyozni, figyelembe véve, hogy néhány esztendővel azelőtt őt tüntették ki az irodalmi Nobel-díjjal, s hogy még ma is sokan őt hajlandók amerikai szépirodalom *representative man*-jének tekinteni. V. E. Calverton amerikai kritikus, akinek véleményével egyébként sokszor nem értek egyet, fején találja a szöveget, amikor kijelenti, hogy Sinclair Lewis kritikus, aki alkotó író szeretne lenni. Nyelve izmos, életképes mindennapi amerikai nyelv: elvei emelkedettek, de képzeletnélküliek; legalább is képzeletnélküliek, ha a realizmusnak olyan mestereire gondolunk, mint — ellentéteik ellenére — Leo Tolstoj és Thomas Hardy; lélektani megbízhatósága inkább a «common sense» józanságából ered, mint intuicióból, amely a tényeken keresztülvilágít. Sinclair Lewis értékelmélete materialista és demokratikus, s ami értéket a materializmusban és demokráciában felismer, azzal nem elégszik meg, azt különbnak akarja, arra azonban már nem képes, hogy a materializmus és a demokrácia indokolt és indokolatlan légköréből kiemelkedjék. Csak jární tud és szaladni, de nem tud szállni. Egyszerűen: nem költő, bármennyire tehetséges.

Az a szellemi éghajlat, amelyben Sinclair Lewis alakjai rendszerint mozognak, jellegzetesen tucat-amerikai. S minden bizonnyal ez a magyarázata annak, hogy a boldogságot ígérő személyvesztés környezetében miért olyan csekély a lelki frissesség, még akkor is, amikor az író érthető fölényvel próbálja nevetségessé tenni alakjait. Legtöbbször még azt sem érezzük, hogy a csonka lelkek kertjében igyekszünk eligazodni, amikor Lewis regényeit olvassuk ; a képzelet-hiány határozza meg legtöbb szereplője sorsát. Erre persze azt lehetne mondani, hogy valószínűleg ilyenek az amerikaiak, ennél fogva, épp a hű ábrázolásra való tekintettel, Sinclair Lewis nem szolgált rá a kritikára, inkább az elismerésre. Az ám! Az érzelem és képzeletszegény író csak értelmileg és tehetség szempontjából különb alakjainál s nyilvánvalóan erkölcsi felelősség tekintetében erősen felette áll mondjuk legszatirikusabban megrajzolt hősének, a szélhámos Elmer Gantry nevű prédikátornak, de ízlésében, a lét örömeinek felismerésében, ő is Babbitt, csak bonyolultabb, ő is Dodsworth, csak tapasztaltabb. Az ecetízű vagy mogorva élet erkölcsi vagy érzelgős külsőségeit, a Rotary clubok felszínes kedélyességét az író már rég kinőtte : de annyira nem tudott megnőni, hogy akár swifti fölényvel, akár flauberti megvetéssel helyezkedjék szembe azokkal, akiknek nem is utopisztikus világában élniök, szeretniök és cselekedniök kellene. Az amerikai élet levegőjének dramatizált szürkése kicsap műveiből s ennyiben az író megbízható kalauz a be nem avatottak részére ; de az az amerikai lélek, amely az ember szívét elképzei a napban s a nap sugarát az emberben, a szépség és jószág szerelmét felismerő

képzelet, a siker cirkuszát a mindenségbe súlylyesztő erő, amely olyan jellemző Whitman vagy Thoreau alkotásaiban, a pozdorjává zúzott emberhiteken felülemelkedő szárnyaló vágy, a lelkek Kaliforniája és Floridája, amelynek semmi köze Hollywood művészi csalásaihoz és Miami Rivierát utánzó hazugságaihoz, hiányzik Lewis műveiből. Ritkán jár a Nagy Lélek tárnájában, amelybe belesüt a Szellem napja; hiába ez az igen tehetséges amerikai író nem tudja költői mannával megkínálni a földi halandót. Szeme üde, de nem üdítő; a világirodalom nagy szatirikusai és nagy humoristái mellett karjának izmos ereje halvány erőtlenség. Bizony nem lehet tüzet kérni szíve fáklyájától, hogy megvilágítsa a messzeséget s a magányt; viszont akkor sincs igazán segítségünkre, amikor a mindent letipró, mindent megszerző én világában az aránytalanságot kigúnyolja. Ha Thomas Mann (aki persze sokkal érettebb íróművész és sokkal kulturáltabb) a polgári környezetből kiszabadult alkotó-érzékenység megszemélyesítője, a nélkül, hogy polgári gyökereiből kiszakadt volna, Sinclair Lewis példája annak az amerikai írónak, aki ismeri osztálya hibáit, erényeit egyaránt, de képzeletében alig különbözik azoktól az amerikai középosztálybeli emberektől, akiktől értelmileg jelentékeny távolság választja el.

Sinclair Lewis legnagyobb érdeme, hogy az amerikai «debunking» (leleplezés) irodalmában a legsúlyosabb hangon foglalt állást a standardizálás ellen. Carol Kennicott irtózata a kisvárostól, ahol taposott utakon, mint szaglászgató rókák, lesnek egymásra a pletykázók, a rágalmazók, az «erkölcsi tisztaságtól» megreszegülők, kifejezi Sin-

clair Lewis irtózatát attól a nagyvennyolc államra kiterjeszkedő kisvárosi önmegelégedéstől, amely a képmutatás láthatatlan furkósbotjával kínozza a kedvességet s közben az élet unalmában fásultan nyujtózkodnak a szavak. Sinclair Lewis utálja a standardizált életet, az üvöltő emberfarkasokat, a tekintély jéghegyein kérkedő helyi nagyságokat, a demokrácia feltételezett és csakugyan létező szabadságával visszaélő kétszínűeket, a dekorum nyügét. Ez mind szép, ez mind helyénvaló. Mégis: mintha ő maga nem tudná, hogy mi az élet. Csak a létet ismeri, a valamivel mélyebb, izgalmakban gazdagabb, becsületes felelősségekben érdekesebb és érdemesebb létet, de az életet — a bergsoni *elan vital*-t — nem ismeri. S ebből következik, hogy regényei miért hatnak úgy, mintha nem az ösztön követelte volna ki őket, hanem a megfigyelőképesség, az értelem fölén e, hogy paradoxont mondjak: a nemesebben felfogott bosszú elve, amely nem tud beletörődni abba, hogy a demokrácia csak standardizált szempontokat követő társadalom legyen. «Arrowsmith» kivételével Sinclair Lewis regényei nem tudnak meghatni, csak szórakoztatni és felvilágosítani. Tézis-regények s talán erre vezethető vissza, hogy miért fájlaljuk bennük a dinamikus élet hiányát. Maga az író, egyéni képességei ellenére, standardizált irodalmi hangon szólal meg s a szürke napok zilált sóhaját nem tudja megédesíteni a legnagyobb alkotók tiszta zengésű költői hangjával. A kicsiny és okatlan emberek között nagy és okos s ezt inkább tehetségének köszönheti, mint képzeletének. Sinclair Lewis azért nem zseni, mert a képzeletnélküli tehetség tragédiája határozza meg alkotó sorsát. Gúnyja bonyolultabb, mint ő maga;

ő maga bonyolultabb jellemeinél ; viszont alakjai rendszerint túlságosan átlátszóak, semhogy az igazán bonyolult gúnyt lehetővé tennék. Annyira magától értetődően önzők, annyira magától értetődően reformerek, annyira magától értetődően tehetetlen férjek, szűklátókörűek, széllel-bélelt feleségek stb., hogy a fotográfus éles lencséje is kihozza formátlanságukat a művész segítségével nélkül.

Ahogy Vernon Louis Parrington mondja, Sinclair Lewis szakértője a *genus Americanus*-nak. Hogy ismeri a «good fellowship» (a klub-kedély) minden csinját-binját! Mindazt, ami sekélyes, ami hahotázóan bluffszerű, ami azonos a mahagoni íróasztal siker-szimbolumával, ami a bankári önteltség, politikus-hencegés, vénleány-nagyképűség, szóval, ami amerikai középosztály fonákság és furcsaság, annyira kiváltja kritikai és gúnyolódó érzékenységet, hogy kisebb tehetséggel is munkái portréi volnának az amerikai élet jellegzetességeinek. Akár Gopher Prairiet írja meg, az amerikai kisvárost, akár Zenithet, a kisváros atmoszférájú amerikai nagyvárost, akár «Ann Vickers»-ben a fegyházreformért harcoló nőt (ebben az esetben jóakarattal), akár az «It Can't Happen Here» című regényében, amely ironikus ábrázolása az esetleges fasiszta Amerikának, a vermonti lapszerkesztőt, akit szemmel láthatólag szeret, mert benne látja megtestesülve az eszményi demokrácia emberi lehetőségeit, az író minden alkalommal arról tesz tanúbizonyságot, hogy a «service»-t hangoztató Amerikával, a maga őszinteségében és képmutatásában egyaránt, tisztában van. A telefonért, a rádióért, a gépkocsiért, a telekspekulációért lelkesedő amerikaiak naív-

ságát és pragmatikus mohóságát — mindazt, ami alapjában véve felszín, mert nem is lehet más — határozott konturokban tudja megláttatni.

Amikor Martin Arrowsmith, az orvost és tudóst megrajzolta, akkor, de csakis ekkor érte el Sinclair Lewis azt a magaslatot, ahonnan megokolt fölénnyel tekinthet le benzinállomásokon és széles országutakon és jótékonysági ünnepeken elbáméskodó üres szemű alakjain. Noha a regény kompozíció szempontjából kissé egyenlőtlen s mint többi munkájában, ebben a műben is a realisztikus részletezések előtérbe nyomulnak, egy óriási előnye van ennek a művének többi regényével összehasonlítva s ez hősenek nagyszerűsége. Arrowsmith, talán így mondhatnám, az író Don Quijoteja. A szellemi integritás jelképe. A szellem szeplőtelenységének, a tudás erkölcsének megszemélyesítője. Nemcsak környezetével, hanem a sorssal is harcol s jóllehet hangsúlyozott amerikai természetű küzdelme, ugyancsak hangsúlyozott az egyetemes ember és az egyetemes gondolkodó szabadságához ragaszkodó ember harca is. Mert indulatai és vágyai mélyek, tehát maga a regény is mélyebb a megszokott Lewis regényeknél. Amíg többi regényeiben az amerikai élet közhelyeit, a csődbe jutott demokrácia fogyatékoságait, az egyén ízlését és gondolkodását elseprő amerikai társadalmi erők erkölcsi burokkal ámitó garázdálkodásait végezte ki, addig ebben a regényében a megmérgezett és elbutult közhely annyira eltörpül a hős lelki és értelmi nagysága mellett, hogy szinte megszűnteti az író közhelykomplexusát s a maga lelki értékeiről külön képet ad. Egyéb alkotásaihoz hasonlóan ebben a műben is érezni az író realisztikus mód-

szerének hátrányait; az adatgyűjtés túlságos jelentőségét; a pusztán fotografikus hűségre való törekvést; de a téma nagysága és a hős kiválósága elárulta, hogy ezúttal mint alkotó is, Sinclair Lewis megszokott színvonalánál külön színvonalra tudott emelkedni. A demokrácia, az ipari és kereskedelmi civilizáció *chronique scandaleuse*-ének írója, az amerikai élet unalmának legvilágosabb leleplezője, ezúttal a tekintély élőhalottjaival folytatott harcnak ábrázolásában az élet és a gondolkodás szabadságának szükségességét olyan meggyőzően írta meg, hogy ezért a lélektani és írói teljesítményért «Arrowsmith» című regénye legjobb munkájának minősíthető.

Sinclair Lewis 1885-ben született a minnesotai Sauk Centerban. Apja orvos volt. Az író főiskolai tanulmányait a Yale egyetemen végezte, ahol meglehetősen népszerűtlenségnek örvendett. Diák társai közül személyesen ismerek egyet, aki szerint a «vöröshajú» Lewis fölényeskedő természetű volt s nem tudott fraternizálni. Lewisban, alighanem már akkortájt jelentkeztek azok a tulajdonságok, amelyek később rábírták arra, hogy a konvencionális méltóságot hangoztatók felett elnézzon. Kétszer nősült. Első feleségének, akitől elvált, Grace Livingston Hegger volt a neve; második felesége Dorothy Thompson, az ismert újságíró, akinek «Ann Vickers» című regényét dedikálta. 1914-ben tűnt fel «Our Mr. Wrenn» című regényével, de első komoly sikerét «Main Street»-nek köszönhette. «Arrowsmith» című regényéhez az orvosi anyagot dr. Paul de Kruiftól szerezte, akinek az előszóban köszönetet mond.

Írói pályája: a siker útja. Jelentősége nemzetközi irodalmi értékelésben az, hogy — a tizen-

kilencedik század európai realiztikus íróinak nyomdokain haladva — a szó fegyverével neki-
rontott az öntelt vidékiességnek s az észrevehető
tényeket használta fel szatirikus művei anyagául.
Fogyatékosága: képzeletszegénysége, amelynek
áldozatul esik akkor, amikor amerikai kortársait
kifigurázza s *öntudatlanul* önmagát is kigúnyolja.
Bonyolultabb Babbitt; ha nem lenne író, csak
Babbitt volna. De mert író, csak akkor tipikus
alakja az amerikai társadalomnak, amikor fel-
háborodásának ereje cserbenhagyja s ekkor képes
szeretettel megrajzolni egy olyan embert, mint
Myron Weaglet, a «Work of Art» egyik hősét,
akinek semmi köze a művészethez, az emelke-
dettebb értelemhez. A szatirikusan kifejezett
demokrácia szépírója Sinclair Lewis; nem tak-
sálja sokra az embereket, de vár tőlük valamit.
Ellentmondása a racionalizmus visszhangja, tehet-
sége az amerikai középszerűség felett aratott dia-
dal szimboluma. A képzelet hiányát okossággal
s a gyenge művészi érzékenységet ténybeli hűség-
gel helyettesíti.

THORNTON WILDER.

A szociológiai szempontokat hangoztató amerikai kritika részéről az elmúlt esztendőekben temérdek támadás érte Thornton Wildert. Tekintettel Wilder művészi törekvéseire, ez a támadás kellemetlenül megbolygatta hívei ujjongását, mert úgy érezték, mintha az esztétikai jelentőségű amerikai szépirodalom kibontott zászlaját sárba rángatták volna. Vajjon a «The Bridge of San Luis Rey» világhírű írójával szemben megokolt-e ez a lesújtó kritika? Van, akinek izlik a nyúlpástétom s van, akinek nem izlik. Van, aki a nyers hangot szereti, s van, akire hat az édeskéz póz. A halandó alanyi természete ellenére a kritikustól mégis elvárjuk a tárgyilagosságot. A támadó kritikusok nem elégszenek meg azzal, hogy meddőséget, mondanivalóhiányt, korszerűtlenséget magyaráznak Wilder műveibe, hanem elvitatják tőle a tehetséget, ami nyilvánvaló igazságtalanság. Ebben a tanulmányban igyekszem rámutatni Wilder hiányosságaira is, de természetesen abból a meggyőződésből kiindulva, hogy ezek egy alkotó művész fogyatékososságai, amelyek nem tudják elfeledtetni érdemeit. Wilder az az író, aki a csenddel próbálja túlharsogni a lármát, azaz a szépséggel, amelyet állandónak vél, a korszerűséget. S ellenfelei elvitatják ezt a jogát, s ennél fogva elvitatják tehetségét is. Ahelyett, hogy

észszerűen azt a kérdést tennék fel: sikerült-e célját megvalósítania, szemére hányják, hogy miért nem ír arról, ami őket érdekli s a fogcsikorgatók szemére hányják, hogy egyáltalában miért ír. Wilder a kifejezés szépségével próbál odaérni, ahová mások a jósággal, s alkotó egyéniségéből következik, hogy ehhez a hajlamához ragaszkodik. A mellette elsuhanó örömet a maga módján próbálja megfogni; megtorpant lelkét a maga módján próbálja szárnyalásra bírni; a sorsnak tükre akar lenni, amelynek fenekén vonaglik az élet érthetőség után nyúló érthetetlensége. Inkább kémleli a végzet rángatódzó arcát, mint az átmeneti idők véres fíntorát; s mint ahogy a szobrász a vésővel dolgozik s Isten, szerinte, a titokkal, épp úgy neki eszköze a szó s célja a művészi tökéletesség. Persze az más elbírálás alá tartozik, hogy tehetsége tudott-e formát adni látomásainak, vagy hogy látomásai olyan jelentőségűek-e, amelyek igazolják tehetsége megbecsülését. Wilder író s nem propagandista; s ha a művész nem adja be derekát, ez legalább is annyira hőstett, mintha valaki szociális elveiért síkra száll. Wilder a maga módján szürcsöli a megértés hús italát s a szépség aranyborával üdíti fel szívét; a jóságot a maga módján köszönti s tétovázó magányában a kifejezés művészetével igyekszik elfelejteni azt, ami rút és ami tülekedés. Célja: kiszakadni az alkuból, a vásárból, a pusztán korszerűségből. Mintha ezt kérdezné önmagától: mi az élet? Méla zengés, orgonahang vagy madrigál? Bűbájos chanson-e vagy pedig sikoltó hang? Mi az, ami megmotozza békémet, felturkálja, s nem tűri, hogy Isten szemét meglássam? Ajkát szeretné felkínálni a

menneiei gazdának, de nem tudja, s az emberi rengetegben szeretné elnémitani száját s azt sem tudja.

Wildernek tragikus a világnézete. Ösztönösen is, tudatosan is. Idegen a mai korban s idegen az életben. A puritán, aki az abszolút erkölcs hitvallását örökölte, nem tud meglegni az abszolút hite nélkül. A görög és római kultúra, amely lelkébe surrant, csak annyiban elégíti ki, amennyiben végzetes érzelmi meddőségét így igyekszik kijátszani. Tragikus világnézete nélkül a rejtélyt követelő nosztalgiája is érthetetlen lenne. Úgy hat, mint aki előtt a végzet leeresztette az egyszerű örömök és örökölt hitek sorompóját. Ne lenne további út? Meg kell állnia? De aki él, az nem állhat meg s aki emlékszik, az nem lehet halott. Vajjon a sorompó túloldalán mély szakadék van-e s oktalanság ezért vágyódni? Az élet nem lehet csak csalódás, a titokból kiszítt szín, sárfolt, amely a szív közepén rémlik. Nem lehet ijedt lélekkel élni, viszont nem lehet lélek nélkül sem. Iszonyok és tagadások és káros csókok és a reményt szétmorzsoló tapasztalatok s az élet értelmét hajszólo hádaró szavak világában mit tegyen az íróművész? A szavak miszticizmusán csüng, ezen a kétes erejű mentőkötélen, de mert a művészen benne él a puritán múlt is s azt össze kell egyeztetni a klasszikus kultúrával és a reménytelenséggel, tehát megoldást keres abban, hogy az esztétikai érzékenység materialista összhangjába beleviszi a metafizikai vágyak és feltevések szükségességét. Wilder legtöbb írása első sorban a kifejezés világosságával, hogy úgy mondjam a művészileg használt szavak lelkével fogja meg az olvasót, s csak azután a kifejezés tárgyi céljával. Ugyan miért? Olyan ez, mintha az ön-

gyilkos lelkiismeretesen készülne az önmaga kivégzésére s ugyanakkor mégis mélabúval nézi a távozó életet. A szavak és mondatok és fejezetek aránya nélkül, a szavak szívdobogása nélkül valóban halott lenne Wilder két legszebb műve, a már említett «The Bridge of San Luis Rey» és a «The Woman of Andros». Lenni: formátlanság, ennél fogva a forma mégis magasabb lét, élet az életen túl, élet az életen belül, valami, ami igazolja a művészi alkotás életösztönét akkor is, amikor az emberi életösztön a sterilitásba toroklik. S amikor Wilder kritikai ellenfelei hangsúlyozottan meddőségére utalnak (s ez a kritika nem alaptalan), akkor a többi között azt árulják el, hogy az élet durva anyagának formátlanságát keresik benne, s mert nem találják meg, tehát a művészi forma meddőségét legyőző életképességét is értéktelennek minősítik. Meggyőződésem szerint pedig a helyes megítélés az, ha azt mondjuk, hogy amikor az esztétikai életösztön ennyire diadalt arat egy író munkáiban, akkor alkotó teljesítménye olyan, hogy emberi gyökértelenségéért csak sajnálni lehet, de mint íróművészt, a komoly értékelés világában, nem szabad agyonbunkózni. A szociológiai kritikusok ott tévednek — akár készakarva, akár őszintén, — hogy a «tárgyi szegénység» vádjával illetve Wildert elfelejtik művészi gazdagságát.

Mindezek alapján távolról sem szabad arra gondolni, hogy Wilder műveiben a szereplők légtüres térben mozognak. Csak az elfogult szőrszálhasogatás juthat erre a következtetésre. S arra se gondoljunk, hogy Wilder «ügyes» író, varázslója vagy kötél tánccosa a szavaknak. Az irodalmi vadkanok és az irodalmi papagájok környezetében

tiszta, életképes hang. Finoman csiszolt mondataiban a szépség lelke él, s ez már magában véve kizárja a «légtüres tér»-re vonatkozó vádak jogosultságát. Szavaival nem tép és nem zúz, de a tépett és a zúzott lelkek sorsát feltárja. «Heaven's my destination» című regényének hőse a mennyei gerendákba kapaszkodik, a vallás Don Quijoteja, s noha Wildernek nem sikerült teljesen meggyőző képet festenie erről az alakról, kuszált énjében ráismerünk «korszerű» problémákra is, s a naivság pátozának következetességére. Látszólag tisztára elképzelt műveiben is Wilder az élet tavából hint szentelt vizet hősei és hősnői homlokára. Tudja, hogy miként kell megismertetni a lélek lázának örvényét. Emlék, hit, képzelet és szépség nélkül mindannyian bekerített világban élünk, mintegy ezt mondja az író, s még az irracionális világában is nehéz a szabadság fogalmával élni vagy elbánni. Boldogok a lelki szegények, akik megtalálják az égi mezőkön a négylevelű lóherét. De igazán boldogok-e? Azok például, akik álmukban a Göncöl-szekérre ültetik reményüket vagy milyen természetű a boldogtalanságuk azoknak, akik kínjukban a cyankalium betűit rágják s azt hiszik, hogy a kéksav vegyületénél erősebb mérreg nincs a földkerekségen? Azaz: az író ismeri az embereket megfigyelései alapján is, s nemcsak visszhangjai irodalmi kultúrájának, mint ahogy ugyancsak bizonyos szociológiai bírálók állították róla. Ismeri a test vonalait, a bőr érzékenységet, a vér pezsgését, a primitív félelmeket, a csókok sebes emlékeit, a kivirágzott aggodalmakat, az élvezetek beteg leveleit, a halálfélelmet a mámor fókuszában. Tudja, hogy a szenvedélyek sokszor rímei a szenvedésnek, a gyönyörök strófái a

gyötrelemnek, hogy a testi semmiségek dőre és rendkívüli üdvösségek is lehetnek. De mert folyton érzi és érezteti a ma és a holnap és a holnapután elmúlását, tehát túlságosan messziről nézi a szétborzolt szenvedélyeket, a játékosok gyönyörűségét, a lángot vető vágyakat, a kéjes szomorúságokat, a fénylő pupillákat, amelyek elfeledtetik a csillagokat. Túlságosan messziről néz mindent, valami bágyadt fölénnyel, még amikor mosolyog vagy kacag is, mint aki attól retteg, hogyha nagyon beleveti magát a történetbe, beleakad a kapkodások, ingadozások, csatlódások és kiábrándulások hinárlába. Se a szépség, se a hit nem tud minket megszabadítani rab mivoltunktól, legalább is az író felfogása szerint, s amikor azt hisszük, hogy a szépségen vagy a hiten át a szabadságot öleljük, csak a szabadság illúzióját szorítjuk szívünkhöz. S mégis daccal kell ragaszkodni a szépséghez, mégis daccal kell megragadni a hitet! Így is útvesztő az élet, de a szépség vagy a hit nélkül még inkább az lenne.

Zsákutcába került író-e Thornton Wilder? Fent említett három regényén kívül még «The Cabala» című regényét kell megemlíteni (ezzel a munkával vonta magára először a kritika figyelmét), s ezzel végeztünk is értékes művei felsorolásával. Két kisebb jelentőségű műve nem méltó alkotó egyéniségéhez, noha a kifejezés finomságát ezektől a műveitől sem lehet eltagadni. Thornton Niven Wilder 1897-ben született Wisconsin állam Madison városában. Élete egy részét Kínában és Rómában töltötte, ahol apja amerikai konzul volt. Wilder jelenleg a chicagói egyetem irodalomtanára; egy ideig a lawrencevillei (New Jersey állam) katonai akadémián tanított. Sajat kijelen-

tése szerint nehezen, nagy erőfeszítéssel ír. A jellegzetes amerika regényírók újságírói rutinja idegen írásmódjától. Erre stílusából is következtetni lehet, amelynek zenéje és színe más világba tartozik, összehasonlítva a legtöbb amerikai regényíró nyelvével.

Vajjon csakugyan zsákutcába került író-e Wilder, mert kifogyott mondanivalójából s «Heaven's my destination» című regényében már a tárgy szociális távlatát is hangoztatta s nem elsősorban a kifejezés művészetére törekedett? Vagy nem akarja magát megismételni? Ezek a kérdések nem alapnélküliek. Wilder inkább irodalmi gyémántesiszoló, mint gyémántfelfedező, s azt a gyanút kelti, mintha a fáradtság túlkorán szállt volna szívébe s ezért bibelődött mindig annyit a kifejezéssel a mondanivaló hátrányára. A szó inkább csoda, mint a tárgy — ezt érezzük, ha műveit olvassuk, s a szó segítségével színesek lesznek a tárgyak is, a kövek és a megcsonkított vágványok, a vihartól megzavart álmok s a sors tengerén hömpölygő emlékek és sejtések. Amikor a keserűség harkálya kopogtat a halántékon, akkor is a szóval elképzelhető a kolibri színe s az élet tragédiája és komédiája jajgatásmentes illúzió lesz. A szó: aranypora az élet értelmének.

De Wilder sokkal bonyolultabb egyéniség, semhogy a szó zengésének és ragyogásának vigaszával megelégedhetnék. A töviskoronás életben más hangot és más fényt is keres. Esztétikája morális s moralitása a rejtély vallási peremét horzsolja. Első regényében, a «The Cabala»-ban ez a szempont még nem érvényesül, de annál inkább három következő regényében. A «The Cabala» környezete, a modern Róma, különös

emberekkel, arisztokratákkal, a társadalom pil-
léreivel. Szociális és politikai befolyásuk akkora,
hogy a Vatikánra is hat. A csoport titokzatos
nevét annak köszönhetné, hogy tagjait valami
rejtélyes kapocs tartotta össze. A szépség, fiatal-
ság, szellemesség, társadalmi tekintély és gazdaság
világában éltek. A regény ironiáját az határozza
meg, hogy az olvasó fokozatosan belelát ezeknek
az embereknek lelkiéletébe, s «sophisticated» mi-
voltuk ellenére kiderül, hogy sem a vagyon, sem
a tehetség, sem az önzés nem tudja őket meg-
menteni a szenvedéstől és a magánytól. A regény
szerkezete egyenlőtlen, hangjában az európai
dekadens írók utánzata, nyelve fordulataiban
éles és csípős, a regényből kiáradó képzelet bizarr,
de fegyelmezett is. Már ez a mű is azt érezteti,
ha kevesebb kiélezettséggel is, hogy Wilder szeme
keresztül világít a látszaton, s hogy nem elégszik
meg a tapasztalat bölcsességével. A sors tiszta-
ságának vágyát, ezt a puritán illuziót, a római
környezetben lejátszódó történetben sem tudja
megtagadni.

S még kevésbbé tudja megtagadni «The Bridge
of San Luis Rey» című regényében. Ez a csodá-
latos egységgel megteremtett alkotása Wildernek,
amelyben legeredményesebben fejezte ki tehet-
ségét a kristálytiszta nyelv alkalmazásával, esz-
tétikai értékében kiegészül metafizikai és erkölcsi
távlatával. Éppen ez a sajátságos Wilderben:
esztétikai érzékenysége, amely szubtilisan az örök
értékek elvét szolgálja. Wilder kérdez és válaszol.
Nem tud abba beletörődni, hogy az élet csak az
érzékek élménye legyen, viszont az érzékiség első-
sorban mégis a szó kéjéhez vezet, s nem a lélek
szenvedélyéhez. A regény kétszáz év előtti kör-
nyezetben játszódik, Peru Lima városában. Egy

Juniper nevű szerzetes tanúja annak, amint egy összeomlott hídon öt ember elveszti életét. A katasztrófa kiváltja belőle azt a kérdést, hogy az öt ember tragédiája a véletlennek tudható-e be, vagy pedig egy sorsszerű tervszerűségnek, az isteni gondviselés felfoghatatlan akaratának, amelyből arra lehet következtetni, hogy az öt ember tragikus végzete között valami összefüggés volt. Juniper vizsgálata alapján arról győződik meg, — s ezt a véleményét felsőbb hatáságaival is közli — hogy az öt ember élete érintette egymást s halálukban a Titok tragédiában megnyilatkozó arcát látja. A «The Woman of Andros» című regény témáját Wilder *Terentiustól* kölcsönözte, de alkotó egyéniségének megfelelően használta fel. Chrysis, a regény hősnője, courtesane, aki Brynos szigetén él. Az életből kiábrándult nő, lelkében élőhalott. Csak estéin eleven, amikor fiatalembereket szórakoztat, elmés beszélgetéseket folytat, s a szó szellemével megöli a szellemtelen életet. Irtózik az érzékiség materializmusától, a rövid lejáratú erotikumtól, s ragaszkodik a jó modorhoz, ahhoz a formához, amely a céltalanságot tartalommal gazdagítja. Chrysis beleszeret egyik fiatal vendégébe, Pamphilusba, aki érzéki vágyódással kívánja Glyceriumot, nem tudván róla, hogy Chrysis nővére. Chrysis meghal, miután meggyőződött a Pamphilus és Glycerium közötti viszonyról, s haldoklásában csak azzal tudott vigasztalódni, hogy a Pamphilussal folytatott beszélgetésekben esetleg voltak olyan szépségek, amelyek segítségére és vigaszára lesznek a fiatalembernek élete későbbi folyamán. Glycerium is meghal gyermekszülésben. Mi a lényege ennek a regénynek? Hol itt a metafizikai tartalom, a

morális vonatkozás? Valahol *«a szerelem és a szeretet közölhetetlenségéről»* ír Wilder, s érzésem szerint ez a központi gondolata a regénynek. Az író intellektuális kételyeiben is ragaszkodik a titokhoz, az irracionális valósághoz, amelynek az illúziónál többnek kellene lennie, a szeretethez és a szerelemhez, mint érzékfölötti élményekhez, mert ezen felfogása nélkül az írás művészetét is érthetetlennek és oktalannak találná. A művész lehet agnosztikus, de az embernek hívőnek kell lennie — erre a következtetésre jutunk Wilder művei alapján és értékelméletében az erkölcsnek be kell olvadnia a metafizikai rejtélybe.

«Heaven's my destination» című regénye stílusban, hangban, szerkezetben eltér előbbi három regényétől, de egy tekintetben mégis következetes, csak a szuggesztió könnyebben érthető, s ez az erkölcsi és a metafizikai távlat hangoztatása. A regény a háború utáni Amerikában játszódik. Hőse egy George Brush nevű fiatalember, aki tankönyveket és vallási vonatkozású könyveket ad el. Tanulmányait baptista collegében végezte. Mert vallási felfogásához következetes, tehát mindenféle bonyodalmakba keveredik. Évekkel azelőtt, az érzékiség parancsoló szavának hatása alatt, egy éjszakát töltött el egy pincérleánnyal, s később erkölcsi és vallási kötelességének véli, hogy feleségül vegye, amit meg is tesz. A regény keveréke a szatirikus, a komikus, de ugyanakkor az ideálista és a misztikus elemeknek. Nem tudni, hogy Wilder gúny tárgyává tette-e hősét vagy pedig azonosította-e magát vele? Ez a mű a mindennap amerikai nyelven íródott. A párbeszédek élethűek, s a leírásokban sokkal több a részletezés, mint előbbi regényeiben.

Mi a magyarázata annak, hogy ennyi megértéssel, ennyi száналomképességgel Thornton Wilder műveiből mégis hiányzik a melegség, s művei észrevehetően kiszámított, szembeötlően megkomponált alkotások hatását keltik? A szomorúság békétlenítő kárhozata benne él, sőt szomorúsága az égbe nyúlik, mert nem tud a földbe gyökerezni, de szomorúságának intellektuális a tartalma s nem érzelmi. Nem tudja elviselni, hogy az élet a semmi forgószele legyen, amely felkavarja a fájdalmat; nem tudja kizárólag cselvetőnek tekinteni a végzetet, romboló véletlennek. Nem tudja elhinni, hogy az élet csak bukott álom legyen, a potomnál is kevesebb eredmény, a hitehagyott lélek magányba hulló dolyfe. Értelmével kívánja a szeretetet, mert érzelmével nem tudja megfogni. Ebből következik, hogy művei miért teszik a meddőség benyomását annak ellenére, hogy a művészet szellemében és céljával íródtak. A «The Woman of Andros»-ban egyhelyt azt olvassuk, hogy *«our hearts are not strong enough to love every moment»*, azaz: szívünk nem elegendőképpen erős ahhoz, hogy minden pillanatban szeretni tudjon. De szeretet nélkül a művészet s maga az élet is csak bonyolult ravaszkodás, ami más szóval annyit jelent, hogy erkölcsi és metafizikai tartalom nélkül a teremtés ténye maga az ördögi szeszélyt igazoló perverzitás. Wilder az emberben az örök valóságot akarja megérteni, s mert időtlen, tehát korszerűtlen bizonyos kritikusok szerint, akik végeredményében Wilderben képtelenek meglátni a puritanizmus fausti változatát. Mert, ha meglátnák, vagy meg akarnák látni, akkor nem állítanák azt, hogy nincsenek fontos problémái.

EUGENE O'NEILL.

Eugene O'Neill az az író, aki az életet, mint egy súlyos malomkövet, hordja a nyakán. Ettől a teherből mindenáron meg akar szabadulni, s ezért ír. A borzalmas súlyt a kifejezés céljának felelősségével szeretné helyettesíteni. Hol a szexuális probléma kínozza, hol a magány, hol a vágy reménytelensége, vagy az akarat érthetlensége, majd a puritán visszafojtottság következménye, máskor a társadalmi igazságtalanság, a művészet célja, az álmodozás kötelessége, Isten rejtélye. Albert Guérard, a francia származású amerikai kritikus szerint az írói alkotás nem az élettől való menekülést jelenti, hanem a haláltól visz el bennünket. Az író hánykolódhatik a képzelet betegágyán, amikor a teremtés láza elfogja s szenvedélyes szomorúságában szembenézhet a halál kíváncsiságával, de lényegében akkor is az életet akarja, mert az alkotás szelleme az élet fantáziájának lelkiismerete. Eugene O'Neill neuraszténias mohósággal, Strindbergre emlékeztető nyugtalansággal keresi az életet. Tudja, hogy lenni — mélyen, igazán lenni — rettentő kockázat, emberfeletti vakmerőség, lefegyverző bátorság; azt is tudja, hogy esetleg hányaveti szemtelenség, elrettentő durvaság, vagy a véletlen perverzitása. Mindezt tudja, s ettől a tudattól nem tud meg-

szabadulni s ezt drámákban ki is kell fejeznie, tehát micsoda tulajdonképpen? Hősi protoplazma? Lélek, aki író? Költő, akinek a színpad a formája? Művei levegője néha örült, néha bonyolultságában is egyszerű a kézzelfogható pszichoanalitikai hatások ellenére, néha pedig azt a benyomást kelti, mint aki fenéig ízlelte az életet s csak az alázat felszabadító üdvösségében hisz. Lelki *pluviálét* visel, mert neki a színház szertartás, amelyen áldoz a sorsnak, az embernek, a természetnek és Istennek. Művészete ritkán színfalhasogató; ha az, nem hatáskereső szándékkal, hanem azért, mert az anyag sikoltása győzött a forma összhangján. Ha lírai költő volna, *patience*-ot játszana a sors jelenlétében; de mert drámaíró, tehát a sorsot dramatizálja az emberi sorson keresztül. Kísérletező író, a romantika hisztérikusa, realizmusában is expresszionista. Művészi szempontból az amerikai irodalom első komoly színpadi írója.

T. S. Elliotról mesélik, hogy egyszer egy előkelő londoni társaságban valaki azt kérdezte tőle, hogy nem tartja-e érdekesnek környezetét. «Igen, — volt a válasz — a maga szörnyűségében». Ez a történet O'Neill névéhez is fűződhetnék. Minden érdekes, mert rettenetes. Műveinek ez az eszmei lényege. Hű irodalmi pásztora a hűtlen lelkeknek. Legagnosztikusabb műveiből is kihallani a «pater peccavi» sóhaját; s Richard Dana Skinnernek, az amerikai kritikusnak, alighanem igaza van, amikor kijelenti, hogy O'Neill alaptermészetében vallásos, ha legkülönb műveiből nem is ez tűnik ki. Makkai Sándor Ady vallásos jelentőségének kihangsúlyozására kellett gondolnom, amikor az amerikai kritikus O'Neillre vonatkozó tanul-

mányát olvastam. Ha az élet rászéd, Isten nem csap be. Így is lehet a halál elől az életbe menekülni. A céltalan akaratból a céltudatos akaratba. Ezt érezteti T. S. Eliot az *«Ash-Wednesday»*-ben, s O'Neill a *«Days Without End»* című darabjában. De micsoda hajsztolt utat kellett megtennie, amíg idáig jutott. S hátha csak átmeneti állomás Isten s nem az állandóság megnyugtató bővölete? A hasonlat magától kínálkozik: Stindberg is szakított Istennel s Ady is harcolt vele. O'Neill nem tud a *«Sturm und Drang»*-ból kinőni. Ez a természete. Ez a hibája s erénye. Az ember lehet Hüvelyk Matyi s mégis szenved; s Gargantua mivoltában sem tud annyira lealacsonyodni, hogy ne szenvedjen. Azért ember. A sárba könnyek hullanak, a tengerbe a szárazföld vágyai, a semmibe kacajhangok, a végtelen felé a korlátokat nem ismerő ösztönök nyújtózkodnak. Mindez izgatja, ingerli, korbácsolja O'Neill kíváncsiságát vérmérsekletét, jellemét és képzeletét. Az időtlenségben tudni akarja a véges értelmét. A végzet kamasza, a föld felnőttje. Vannak művei, amelyeknek szépségétől eláll lélegzetünk, s vannak művei, amelyeket az önmagával és a sorssal összezőrdült író írt, aki ugyan ismeri a színpad lim-lom levegőjét éppúgy, mint mélységét, de a művészet színvonaláig nem tudott emelkedni. O'Neill legalább is annyira beteljesületlen író, mint amennyire beteljesedett alkotó. A csodálkozás, megrökönyödés, felháborodás és érzékenységi mániákusa. Tapasztalati és metafizikai énje az élő és a kadáver problémák megszólaltatója. A csapdába került ember művésze, a kalitkába zárt emberi szívé s a fölösleges és elkerülhetetlen szenvedésektől vonagló emberi ajkaké. Érthető, hogy útján

Istenhez jutott. A damaszkuszi út nemcsak Szent Pál kiváltsága.

Mathew Arnold írja Thomas Grayról, az *«Elegy in a Country Churchyard»* költőjéről, hogy «nem tudott mindent kimondani». Ezt mondhatjuk O'Neillről is. Ez irodalmi balsorsa. Irgalomért esedezik, mert ember; irgalmat ad, mert költő. Több benne az erőfeszítés, mint az erő, mindamellett ereje sem lekicsinylendő. Viszont zabolátlan idegei észrevehetőbbek alkotó képzeleténél; neurozisa meggyőzőbb művészeténél. Inkább komor, mint tragikus a művészete, de tragikus is. A világegyetemben életkereső szenvedéllyel haláltáncot jár s az ösztön, öntudatalatti én és a lélek porondján vetkőzteti meztelenre hőseit és hősnőit, akik sokszor inkább ideák, mint emberek, máskor megannyira emberek, hogy ezért eszméik iránt is érdeklődünk. O'Neill úgy hat, mint aki idegeivel pozdorjává zúzza a lelket s művészetével megint össze akarja rakni. Aki minden titok terhét lelkében cipeli, az zavaros akkor is, ha olykor a formával sikerül rendet teremtenie. Drámái központi gondolata az ember küzdelme önmagával és a sorssal, s meggyőződése, hogy a mechanizált és pozitivisták korában is megrázó ez a harc. Lírai természet, aki drámákat alkot. Az élet: szabadság, s O'Neill hősei rendszerint ráébrednek arra, hogy nincs szabadság se vizen, se szárazföldön. Ez a tragédiájuk. A néger tárgyú *«Emperor Jones»* monológja talán legjobban belevilágít dramatizáló lírai természetébe. A *«The Great God Brown»* szimbolikus szépségein keresztülsóhajt a líra. S a szabadság és a boldogság étellel egyértelmű fogalmaira, amelyek szerinte megvalósíthatatlannak, már korai darabjaiban, mint például az *«Ile»*

című egyfelvonásosban, vagy a «*Beyond the Horizon*» című háromfelvonásosában ráismerünk. Így érthető, hogy az írónak miért kellett eljutnia Istenhez. A lélek akarja az életet; az élet nem teljesíti a lélek vágyait; hogy az életnek értelme legyen, annak elengedhetetlen feltétele Isten, az életkereső titok végső értelme. O'Neill szerint nem a társadalom a fontos, hanem az egyén; a természet és az emberi természet. Még társadalmi drámának látszó «*The Hairy Ape*» című darabja sem a hiányzó társadalmi igazság kifejezése első-sorban; inkább annak a gondolatnak, hogy az ember nem tudja megtalálni helyét a végzet vadonjában. Művei formátlanok, mint lelkivilága; a kettő összefügg egymással. Mint az expresszionista írók esetében általában, az ő alkotásaiban is a szó formája lényegesebb a szerkezet egységénél.

Egy széteső — vagy mondjuk átalakuló — társadalom, mint amilyen a huszadik századé, az író veleszületett érzékenységet még jobban kihangsúlyozza. Másrészt azonban az alkotó természetből következik, hogy szenvedés nélkül nem tud megenni. Az a forrás, amelyből lelke merít, hogy szomját elojtsa. A tökéletes társadalom utópisztikus környezetében az író minden bizonynyal a mult formátlanságába szállana, amikor rendkereső képzelete különb volt a társadalmilag megvalósított rendnél. S ha az írónak költői természete van, mint O'Neillnek, akkor valószínűleg abban a tökéletes társadalomban még kiéleztettebben idegennek érezné magát. Nem csoda, hogy Plato kirekesztette a költőket eszményi államából. Az «*A Gods Chillen Got Wings*» című darabjában O'Neill a fehér-néger probléma tragi-

kus megoldhatatlanságát ábrázolja. Mondjuk, hogy Amerika annyira előítéletmentes lesz, hogy ez a kérdés elveszti életét. Mondjuk, hogy a faji ellentét megszüntetésével ez a probléma kizárólag emberi problémává nemesedik. Minden próféta-szándék nélkül megállapítható, hogy O'Neill akkor is olyan árnyalatkülönbségeket venne észre a fehérek és a feketék között, amelyekből kiderülne, hogy az élet ára a szenvedés. A költő törvénye, hogy a legigazságszolgáltatóbb emberi törvények sem tudják kielégíteni képzelete éhségét és szomjúságát. O'Neill lázas író. Szavát behajjtja a sors éjszakájába azzal a kiáltással, hadd lobbanjon a vére! Máskor meg a csend útjára lép s a pórére vetköztetett rejtéllyel vetekszik. Amikor robog életével, akkor se fába, se árnyékba, se virágba, se fűszálba nem botlik s maga mögött hagy mindent, amitől félt. Hol az érthetetlenség jobbágya, hol pedig ura. Minden szavával érezteti, hogy lelke legmélyéről tört ki. Lelke hol szebben ragyog a csillagnál s különben fénylik a holdnál, néha pedig olyan fénymentes, mint a legsötétebb éjjel. A szennyos bűnök fertőjébe is beleragad lába. De nincs az a kertelő udvaronc, aki elállhatná útját, amikor Isten udvarába vagy a szépség kertjébe akar lépni. A sors lehet zöld vetést letipró pusztító tornádó, kapcagóg, pénzeszsák-fölény, lélekrák; mégsem tudja megijeszteni, amikor alkotó életösztönével eldajkálja a bánatot s mélabús idegességében még az árnyak is ki tud térni. Van benne annyi egyszerűség, hogy szeretne ibolyát szedni, gyöngyvirágot gyűjteni, üdén nevetni, a világégésben testvért ölelni, minden országhatárt bízva átszelni, mert hiszen szenvedéssel megváltott az

útja, tehát művészetében is megmaradt gyöngéd és gyenge embernek; de nem elégszik meg az öröm felszínes kielégülésével, mert költő, ezerszeresen érzékeny megnyilatkozása a lét titkának s ekkor szembenéz a csúfsággal, mint aki tudja, hogy az éjszakát nem lehet kikerülni, ezt az örömgérő kegyetlen kéjt s nem lehet kikerülni a sápadt ígéreteket, a dőzsölő butaságot, a csillaglámpás hazugságait, a holdvilág-gyertya képmutatását, az örültek házába való vétséget. S ilyenkor mintha magától ezt kérdezné: mi vagyok? Megijedt ember egy tér közepén? A házak miért nem ijednek meg és a fák és a tengerek és a mesék? Jussunk dűlőre! Hogy ragyog a topáz! Milyen jó volna a tüzek mámorában élni! Milyen szép lenne megmámorosodni a roskadó gyümölcsfák tövében, az élet egészséges világában! Vagy: milyen jó lenne füzest nézni, csavargó macskákat megigézni, a tisztaszívű énekessel botorkálni, a sóhajjal megölni a kíméletlenséget! De nincs menekvés, hacsak nem Isten a végső cél! Az ember nem lehet csupán lélekmentes sorsra kárhoztatott közöny. Nem lehet pusztán biológiai gyötrellem. Muszáj könnyes alázattal a szűz földre rogni. Muszáj minden szív golgotájára gondolni s az olajfák hegyén elképzelni Isten ember-fiát!

Még leghedonisztikusabb, még legérzékibb műveiből is kisugárzik a lélek valósága. Tehetőséggel szenved. Tagadó eszmekörében így hat: ezen a bolygón a lélek sötétje a remény kérdése, amelyre nincs válasz; ezen a bolygón tévelygő embernek lenni szenvedés-ösvény: ezen a bolygón csak az émelygő hold és csillag világít, nem az ember. De a tagadásban nem telik öröme, mert a szenvedés mégis a lélek igazsága. A halotti

torban az élők esznek, isznak, ujjonganak. Ez nem megcsúfolása a halálnak, hanem elkerülhetetlen tudomásulvétele az életnek. A szadiszztikus végzet belevájhatja körmét s ő mégsem tagadja az életet. Romantikus lázában a vörhenyes környezet is a szépség egészségével biztat. A művészet malasztjában, amely indítóokában különb, mint megvalósításában, legbensőbb énje nem tűri el a cinizmus megvertségbe torkolló fölényét. Élethite ismételten máglyahalált halt, de nem élethitet követelő vágya. Az úgy világít a fekete mélységben, a sors magányos kútjában, mintha Isten szemének visszfénye lenne. O'Neill nem irodalmi kötél-táncos vagy késnyelő. Művész, ha sok kritikára ad is okot. A leglényegesebb kritika vele szemben az, hogy zavaros. J. A. Richards angol kritikus szerint T. S. Eliot költészete «az eszmék zenéje»; O'Neillről azt lehetne mondani, hogy művei «a kapkodások kakofóniája». De ezek a lélek célt kereső mélységéből erednek s azért a diszharmoniak is figyelemreméltóak. Elhamarkodott vélemény róla azt mondani, hogy idő előtt kidőlt az alkotók sorából, mert nem foglalkozik pusztán szociális problémákkal. Időtlenségre törekszik. Lelki berendezkedése olyan, hogy a közép-korban bizonyára szerzetes lett volna. Ma csak művész. Isten gyermeke, a megpróbáltatások kiszemeltje. A bitang vétkek és kevélyszavak korában lélek.

Nathaniel Hawthorneon kívül nincs jelentékeny amerikai író, aki a jó és a rossz harcát annyira komoly kérdésnek érezné, mint O'Neill. De amíg Hawthorneban a protestáns szellemi örökség nyilvánvaló, O'Neill esetében a katolikus tényezők, ha nem is feltűnően, észlelhetők. Vallá-

sos hajlama ellenére O'Neill időről-időre annyira letért katolikus lényegű spirituális öröksége útjáról, mintha teljesen szakított volna múltjával. Ámde a katolikus dogmáktól messzeeső műveiben is, a tragédia levegőjében, az a szempont érvényesül, hogy a gonosz megbűnhődik. Szóval etikumában megmaradt kereszténynek. Még akkor is, amikor a lelket kerülő környezetben mozog, amikor az atomokban, molekulákban, elektronokban, a gépek világában, a természetes és csinált életjelenségekben metafizika-mentes tüneteket lát, amikor, mondjuk, a lángot a természettudósok módján úgy értelmezi, hogy semmi egyéb, mint hihetetlenül apró izzó anyagok oxidálódó folyamata, azaz amikor csupán racionalista, még akkor is azt érezteti, hogy érzékenysége és képzelete nem szakadt el egészen az unio mystica levegőjétől. Pedig van műve, mint például a *«Dynamo»*, amelylyel majdnem azt a benyomást kelti, mintha a lélek atmoszférájából végérvényesen kiesett volna. De még ebben a darabban sem tud behódolni a gépnek; inkább a megriasztott tanácstalanság benyomását teszi. A mellett azonban a tárgyilagos kritika megköveteli annak a megállapítását, hogy *«Days Without End»* című művén kívül nincs egyetlen olyan színdarabja, amelyet, világnézeti-leg, a katolikus felfogás magáénak mondhatna. Viszont, aki annyira meglelte Istent, mint ez az író, arról feltételezhető, hogy ez az élmény nemcsak pillanatnyi szeszély kifejezése, főként számolván eddigi írói útjával, hanem a szenvedés tiszteletének és titkának olyan leszűrődése, amely meggyőződésen alapszik. Az egyetlen aggasztó jelenség — nem művészetének, hanem eszmekörének megítélésében — O'Neill rendkívül hul-

lámzó természete. Hogy mennyire az, azt néhány művének elemzésével lehet legjobban megmutatni. Katolicizmusára az a legjellemzőbb, hogy a szabad akaratnak nagyobb szerepe jut alkotásaiban, mint a determinizmusnak.

Igen, a szabad akaratnak, ám milyen céllal? Valamiképpen igazolnia kell az élet értelmét. O'Neillt ellenfelei «menekülési pszichológiával» vádolják. Állítólag nem mer szemébe nézni a valóságnak. Oktalan vád. Ha a kritika a fentemlített zavarosságon kívül művészi fogyatékoságaira utal, emberteremtő képességének ingadozásaira, forma-érzékeinek hiányaira, az öntudatalatti ént érzékeltető módszerének nehézkességére (elegendő a kilenc felvonásos «*Strange Interlude*»-ra. — Különös közjáték, emlékezni), akkor feladatához következetesen foglalkozik vele. O'Neillt megértendő nem az számít, hogy mennyiben «harcosa a jövőnek», hanem az, hogy művészete mennyiben tárja fel az emberi élet drámai konfliktusát. S lelki útját megértendő azt kell nézni, hogy alapvető kérdéseire miként akart és tudott megfelelni darabjaiban.

A színdarabjaiban megnyilatkozó lelki jelenségek, ellentmondások, célkitűzések megmagyarázzák forma-kísérletezéseit is. Lelkének szüksége van olyan művészi köntösre, amely az összhang elvét szolgálja. A «*Marco's Millions*»-ban az anyagiasság reménytelen lényegét igyekszik kideríteni. Marco Polo Kubla Khan birodalmában meggazdagszik. De a vagyon elvakítja érzékenységét s nem látja meg a szépséget Kukackin hercegnő személyében. Lélek nélkül hódította meg a kincseket s lélek nélkül tér vissza Velencébe. Tragédiája az anyagi diadal üressége. Gondoljunk

arra, hogy O'Neill Amerikában, a materialista paradicsom világában él, a Babbittok sekélyes boldogságában, s ha erre gondolunk, akkor a darab alapgondolata azonnal «korszerűvé» válik. Se Istenről, se természetfölötti értelemben vett lélekről nem esik szó ebben a színműben; s a szépség szükségessége, amelyet O'Neill sejtet, esztétikai vonatkozásában a tapasztalati valóságra szorítókozó. Az író legköltőibb alkotásában, a «*The Great God Brown*»-ban, a legszimbolikusabb párbeszédek is szorosan összefüggnek a modern Amerika életével, de az időtlenség rejtélyével is. Ez a probléma: lehet-e lélek nélkül a sikernek örülni? Brown, a gyakorlati ember, Dion-Anthony a művész. A két szereplő közül Brown, az istenített földi siker, nem tudja megérteni, hogy Dion-Anthonyt miért szeretik jobban a nők, s miért vannak olyan ujjongásai, amelyek előtte érthetetlenek. Az anyag csodálkozik a képzeleten; az anyag irigyli a képzeletet. Amikor Dion-Anthony haldoklik, álmait és vágyait Brownra testálja, Brown azonban nem tud mit csinálni Dion-Anthony lelkével. Az anyag boldogtalan lesz, mert nem tud a lélek színvonalára emelkedni. Ebben az alkotásban se keressük a keresztényi eszmekör költőileg kifejezett dogmatikus visszhangját. A «*Desire Under The Elms*» new-englandi farm-atmoszférája a környezetrajz szempontjából O'Neill legsikerültebb alkotása. Ephraim, az apa, Eben a fia és Abby, Ephraim fiatal felesége a darab főszereplői. Látszólag az önzés kíméletlen összetűzését dramatizálta az író. De az önzést Abby és Eben viszonyában legyőzi a szenvedély. Abby nem csalja meg férjét mostohafiával, mert szerelmes; fiút akar tőle, hogy így még jobban

megszerezze magának a farmhoz való jogát. Ám ezt az önző tervét elsepri a közben kialakult szerelmi szenvedély s az érzékiség lángolásából kisugárzik a tiszta szerelem fénye is. Hogy szerelmében megöli az Ebennel folytatott viszonyból született gyermeket, az kevésbé fontos, mint az a tény, hogy büntudatára ébred s alázattal bele-törődik a büntetéssel egyértelmű sorsába. A bibliai vonatkozások, a szereplők vallásos nevelésre támaszkodó egyszerűsége, az élettani és erkölcsi bonyolultságokból kiemelkedő lelki problémák arra engednek következtetni, hogy ebben az alkotásban a lélek több megszokott költői fogalomnál s az irracionalitás szegélyét érinti. A *«Mourning Becomes Electra»* című triológiában O'Neill írói hivatása legnagyobb feladatának megvalósítására törekedett. Az író az Agamemnonról, Clytemnestráról és Aegisthusról szóló ismert görög legendát használta fel az amerikai polgárháborút követő new-englandi környezetben. A görög írókkal azonban nem tudta felvenni a versenyt, noha nem tagadható le, hogy ebben a bőbeszédű, szükségtelenül terjedelmes s a formaérzék hiányát feltűnően eláruló színművében vannak olyan jelenetek, amelyek felejthetetlenek. A darab levegője komor, a lélek novemberi komorsága ez, az önzésnek, hiúságnak, szenvedélynek, bosszúnak tragikus és neurotikus atmoszférája; a puritán örömképtelenség katasztrófájának ábrázolása. Christine, az anya (Clytemnestra new-englandi párhuzama) s Lavinia, a leány (Electra new-englandi verziója) s a többi szereplő az élet-tehetetlenségtől s a rosszul értelmezett élet-akarattól megbabonáztott alakok. Sajnos, sem a szavakban izzó külső összezőrdülések, sem a lélek földjén lejátszódó

önmagával folytatott harcok, sem a gyilkosságok és öngyilkosságok nem tudják elhíttetni a nézővel vagy az olvasóval, hogy a szereplők a sors kíméletlen fölényének áldozatai. Az *ananké*, ez a görög végzet, meggyőző volt Szofoklesz és Euripidesz tragédiáiban; nem úgy O'Neill művében. Inkább úgy érezzük, mintha egy pszichoanalitikai elmélet dramatizált alkalmazása volna ez a mű, mint tragédia. O'Neill szemmel láthatólag tragikus érzésében ó-görög akart lenni, ami nem sikerült neki.

Annak az igazolására, hogy az élet lényege — akár a szabadakarat érvényesítésével, akár pedig az elkerülhetetlenség éreztetésével — mennyire foglalkoztatja az író, a fenti négy színdarab vázolata is elegendő. O'Neill szorgalmas író s többi darabja is megérdemelné, hogy lelki céljainak megértésében segítségünkre legyen. De sem «*S. S. Glencairn*» című egyfelvonásos gyűjteményéből, ebből a tengeri környezetet ábrázoló alkotásából, sem a «*Lazarus Laughs*», «*Anna Christie*», «*Gold*» című darabjaiból nem tudnánk olyan következtetéseket levonni, amelyek eltérnének attól a megállapítástól, amely szerint a szabad akarat és a determinizmus között ingadozik, s hol expreszszionista, hol nyíltan naturalisztikus módszerrel keres közeledést — a közönséghez. Akarata mindig a széphez vezette; ösztöne és tapasztalata túlgyakran leseperte erről az útról; akarata és alázata végre elvezette Istenhez a «*Days Whitout End*»-ben. Ez az alkotása alaposan kiábrándította «racionalista» híveit, akik eddig képzeletéért és művészi kifejezőképességeiért tisztelték, s «világ-nézetével» nem törődtek. Ma O'Neill ott tart, hogy a meg nem értőknek örökbe hagyta a materialista bánat árnyékát s a felelőtlen játékot

únni sem tudja, annyira kell neki Isten. Megdermedt szíve táján kifakadt a hit.

Jelképes módszerével a lélek dualizmusát John Loving jellemével ábrázolja. A házasságtörés drámájából az író az élet drámája felé igyekszik, amely sokkal mélyebb s a megoldhatatlanság megoldásával biztató alázathoz jut el. A hős, John Loving, kettős személy, mint mindenki, akiben az erény és a bűn küzd. John Loving, a férj, megcsalja feleségét s John Loving, aki író is, egy regény megteremtésével próbál egyensúlyt teremteni felkavart lelkiismeretében. Nincs megoldás. Nincsen? Van. S a megoldás titkára John Lovingot egy katolikus pap-rokona vezeti; az imára tereli figyelmét, Istenre, az alázatra, a lelki megújódásra, a célra, amely megerősíti a szabad-akarat méltóságát s a szenvedésbe felséges tartalmat sűrít.

A darab eszmeköre, lelki szenvedélye érettebb szerkezeténél. O'Neillnek, mint színműírónak, *dantei* tökélyre kellett volna emelkednie, vagy Paul Claudelnek a művészetét a hittel összeegyeztethető magaslatára, hogy lelki megújódásának csakugyan tökéletes kifejezést adhasson. Ez nem sikerült neki. Túl sok a nyersanyag a darabban, a nagyon is észrevehető szimbolum, a fölöslegesen kihangsúlyozott szándék. A feleség, a szerető, a pap, a házasságtörés vallomását tartalmazó készülő regény, a John Lovingban harcoló kettős-lélek elválása egymástól nem kapja azt a változtathatatlan művészi formát, amely mint teljesítmény, függetlenül tartalmától, elhallgattathatná a más meggyőződésű kritikusokat. Igaz viszont, hogy O'Neill roppant nagy feladatot tűzött maga elé; Istent akarta igazolni a vak erőkkal szem-

ben. Így is — a hibák ellenére — ez az alkotása nemcsak tartalmánál, nemcsak világnézeténél, hanem művészi értékénél fogva is jelentőségteljes. Egyetlenegy polgári vígjátékot írt «*Ah. Wilderness*» címmel. A darab tudatosan naív; mintha nem is O'Neill írta volna.

Eugene O'Neill 1888-ban született New-York-ban. Ír származású szülők gyermeke. Apja, James O'Neill, népszerű színész volt. Fiatal éveiben a Havard-egyetem hallgatója, majd tengerész lett, a nihil karjába menekült s végül alkotó munkájával a lélek útját kezdte egyengetni. «*Anna Christie*» és «*Strange Interlude*» című színdarabjaiért a Pulitzer-díjjal tüntették ki. Sokáig Franciaországban élt, de immár esztendőök óta az Egyesült Államokban tartózkodik. Élete külső adatai csak kalandszerűen világítanak sorsa örvényébe. Mint minden számottevő író alkotásai, az ő művei is lelki önéletrajzok, amelyek jobban árulják el énjét bármilyen adatismertetésnél. Nem *homo publicus*, hanem férfi, aki művész is; érzékeny lélek, akinek a mindenséghez legalább annyi köze van, mint Amerikához s kimondott egyénisége ellenére az emberi fájdalom közösségében él. Venustól a Mater Dolorosáig, az értelmetlen életszeretettől a céltudatos életszeretetig óriási az út; s ezt az utat megtette mint ember és mint művész. Tűz a sötétben; az idegekkel birkózó lélek; szakértője a színpad technikájának, ha nem is csalahatatlan mestere a formának. Szíve sokszor rekedten szólt; a korhadt lélekfák között eltévesztette útját; de végre reáesett a Húsvét fénykoronája, megtanult elmerengeni a Teremtőn, az önmaga csodáján, az önmaga énekében a mindenség titkán, a kétségben Isten szaván.

ELMER RICE.

Vannak írók, akik a mindennapi életben és az igazságtalan társadalomban a szó öklével fenyegetődznek s a zsibongó türelmetlenségben világnézeti biztonsággal próbálják szolgálni a mocsoktalan élet és a jövő tökéletesebb társadalmának türelmi elvét. Elmer Rice, az amerikai színműíró ezt az írói típust képviseli. Nem mintha ő maga türelmes alkotó egyéniség lenne; távol áll ettől a feltevéstől. Szocialista felfogásából következik, hogy hangsúlyozottan a társadalmi és a gazdasági erőket figyeli s a tapasztalatmentes véleményekkel szemben érzéketlen. Meggyőződése szerint a tehetetlenségbe és a telhetetlenségbe fulladt ember, ha a maga kollektív énjének tudatára ébred, képes olyan társadalmat teremteni, amely kívánságossá teheti az életet. Színdarabjaiban ennél fogva elsősorban annak a dramatizált ábrázolására törekszik, hogy milyen kelevény az emberi sors a kapitalista társadalomban. Célját hol művészi, hol észrevehetően propaganda eszközökkel valósítja meg. Író s nem költő; irányító s nem teremtő; nem mereng el a napfény földi járásán, hanem a társadalom sötétségében hol groteszk fáklyával, hol forradalmi tűzzel, hol a gúny fényével próbál világosságot árasztani. Sokszor azért kellemetlen, mert megcáfolhatatlan igazságokat vagdos a kö-

zönség fejéhez ; máskor meg azért kellemetlen, mert gőgös agresszivitásával árt az igazság tárgyi-lagos szellemének. Színdarabjaiban az expresszionista és a realizztikus módszerek váltakoztak, de a központi gondolat művei nagy részében ugyanaz; tudniillik az a szempont, hogy mennyire tűrhetetlen a tőkéstársadalom képmutatása, mennyire elviselhetetlen «fair play» hiánya s csakis a marxizmus dogma tudná kilendíteni testpedtségéből, unalmából és kíméletlenségéből. Határozottan állást-foglaló író : inkább kortűnet, mint az ellenkező ízlést vagy világnézetet lefegyverző művészi jelenség.

Elmer Rice «A Voyage to Purilia» címmel szatirikus regényt is írt, amelyben a filmipart teszi gúny tárgyává. De ez a regénye nem olyan minőségű, hogy ezért különösebb irodalmi értékelésre számot tarthatna. Színdarabjaival vonta magára a kritika és a közönség figyelmét. Egyik-másik darabját a népszerűség sikere koronázta, viszont vannak darabjai, amelyekről sem a közönség, sem a kritika nem akart tudni. Hangjában, módszerében, általában írói és alkotó felfogásában a világháború utáni német írókra, a Carl Sternheimekre, Georg Kaiserekre emlékeztet. Kissé túlságosan észrevehetően új akar lenni s újabb műveiben erősen programmos író ; darabjaiban néha meglepő írói készséget árul el s ámbátor tiltakozik mindenfajta kommerciális szempont ellen (tavaly nagy feltűnést keltett a Broadwayt lekritizáló kijelentésével), sokszor az ügyesség jobban determinálja műveit, mint a művészi érték. «The Lady Next Door» című komédiáját Dorothy Pyrkerrel s «Cock Robin» nevű «mystery play»-jét Philip Barryval írta. Tizenkilenc szín-

darabját játszották eddig: a legnagyobb elismerést a «The Adding Machine» és «Street Scene» című darabjaiért kapta. Az utóbbiért a Pulitzer-díjjal tüntették ki. Több darabja Európában is színre került. Elmer Rice, aki 1892-ben született Newyorkban, mielőtt író lett volna, megszerezte az ügyvédi diplomát, de sosem folytatott gyakorlatot. «On Trial» című darabjával hódította meg először a newyorki Broadwayt; azt a Broadwayt, amelyből később kiábrándult.

Elmer Rice recsegve, tombolva, kiabálva vagy fölényesen gúnyolódva vádol. Ingerlékeny természet. Dühös és szatirikus. Nem hisz abban, hogy a «sors» tantalusi kínokkal ostromozza az embert, hanem az embert, mint a társadalom tagját, vádolja azzal, hogy nem tud emberséges életet teremteni. A kisembert, a számkukacot, a newyorki East Side bérházainak lakóját jobban ismeri, mint a gazdagokat. Amikor az utóbbiakat megfesti, akkor a szocialista vagy kommunista lapok vezércikkíróinak hangjával versenyzik, mert a gazdag nem lehet jó, nem lehet tisztességes, nem lehet környörületes. Ha gúnyjáról vagy felháborodásáról megfeledkezik s részvétbe fut a szava, akkor viszont a megvertekkel és kiuzsorázottakkal szemben érzett részvétére nem tud hangfogót tenni s ilyenkor az érzelgősségre hajlik. Atmosféraérzéke elvitathatatlan. Miután alakjai ritkán sokrétűek, tehát jellemei rendszerint típusok s nem egyének. Mindamellett élnek a színpadon (jobban, mint a könyvben), azonban eleven mivoltukba sokszor beleszól az általánosítások hangja, ami minden biztonnyal összefügg típusmivoltukkal. Nagyrítkán szép és megindító szavakkal tudja ábrázolni és köszönteni az ujjongást,

a megosztott tüzet, a rajongást, a dalt, amelyben szűzek, utcai nők és anyák s dolgos s a mellett méla lelkű férfiak meglelik hangjukat. Ereje, hogy nem dűl be a látszat fakó tekintélyének; erőtlensége, hogy a lényegre, amelyet képtelen megérteni, ugyancsak ráfogja, hogy látszat. Türelmetlen. Ma elszórja a magokat s már holnap be akarja takarítani a termést. Olykor türelmetlensége izgága lesz. Tiszta szobát akar adni a nyomorgóknak, friss kenyeret, békés ágyat, ami rendjén van, de azt nem tudja, hogy a lelküknek miként adjon ostyát. Úgyes technikájú író, de esetlen a lélek titkainak világában. S ha olykor romantikus területre téved, sőt «misztikus» környezetbe helyezi alakjait, ami különösen korábbi darabjaiban történik, akkor is csak a racionális író látjuk benne, akinek alakjai hol emberek, hol bábok. Egyfelvonásos darabjai szerkezet szempontjából egységesebbek háromfelvonásos műveinél, vagy azoknál az expresszionista darabjainál, amelyekben a lazán összefüggő jeleneteket a központi gondolat próbálja egységben tartani. Valósággal ironia, hogy ez az író, aki például «The Adding Machine» című darabjában az ember elgépesítése ellen küzd (s a darab értékéhez kétség nem férhet), maga mennyire érzéketlen az irracionálisan felfogott magasabbrendű lelkiséggel szemben. Ellentmondása abban rejlik, hogy az anyagiség önző diadalának fonákságai ellen harcolva a saját maga anyagiségát nem tudja leküzdeni.

Érdekes megfigyelni, hogy darabjaiban kifejeződött világnézete fokozatosan hogyan alakult ki szociális, majd marxista irányban. Első darabja az «On Trial» című, jellegzetes «mystery story». A jellemzés felszínes és ingatag; minden

a cselekményre támaszkodik s annak a kiderítésére, hogy ki gyilkolta meg George Traskot. Meglátszik, hogy fiatalember alkotása, de technikája olyan fejlett, hogy már beígerte a későbbi rutiníró. A «The Iron Cross» és a «The Home of the Free» jelentéktelen darabok. «A Diadem of Snow», amely egyfelvonásos, először érezte az író jellemábrázoló képességét. Ez ugyan nem kiváló, de jobb mint korábbi darabjaiban. Ebben az alkotásában Rice humanisztikus lelkiismeretére hallgat. A főszereplők II. Miklós orosz cár és családtagjai. Az új orosz kormány Szibériába száműzte őket. Arról van szó, hogy a kormány megbukik s a monarchista erők segítségével a Romanovok visszakerülnek a trónra. II. Miklós elhatározza, hogy inkább Szibériában marad, ahol emberi életet élhet hazug felelősségek nélkül. Nem valami eredeti ötlet, feltevéseiben naiv, fiatalos, szentimentális. Viszont szép lírai párbeszédekkel és romantikusan elképzelt jelenetekkel találkozunk ebben a darabban s emberséges hanggal és vízióval, amely rokonszenves.

Közben Rice megismerkedett az európai, főként német expresszionista színdarabokkal s ezek hatottak rá. A német expresszionista hatás észlelhető «The Adding Machine» című művén, amely 1923-ban került színre először. A darab hőségnek Mr. Zero a neve, aki fehér gallérú rab-szolga, kishivatalnok, számológép-áldozat. Mr. Zero fizetésemelést kér főnökétől. Hirtelen örülesi rohamában meggyilkolja főnökét, a bíróság elé kerül, elítélik s kivégzik. Rövid ideig a mennyországban a béke és összhang örömét élvezi, de újra számológép elé ültetik s amikor visszakerül a földre, azután sem szűnik meg a számológép

rabszolgája lenni. Ő *a kisember, akit felőröl a gép*, ha csak számológép is, s akinek az az örök rendeltetése, hogy szürkén és robotban töltse be hivatását. Minden megjegyzésnek, minden helyzetnek jelképes vonatkozásai vannak. Elmer Ricenek sikerült a léleknélküli sors modern tragédiáját gúnnyal, fölénnnyel és részvéttel ábrázolni.

A «The Adding Machine»-t követő darabok nem váltották be az íróhoz fűzött reményeket. Ügyesek, leleményesek, hatásosak, de egyáltalában nem művésziek. Végre 1928-ban színre került «Street Scene» című darabja, amely helyreállította az író megrongált tekintélyét. Rice, akinek utánérzései nyilvánvalóak, a cselekményt egy newyorki east sidei bérház környezetébe helyezte. A koncepció expresszionista, de a részletjelenetek realisztikusak. Maga a színmű keresztmetszetképet nyújt egy newyorki bérház lakóiról. Sok a banalitás ebben a darabban, az alakok túlságosan átlátszóak, a könyörtelenség és az érzelgősség keverékétől az író nem tud megszabadulni, ámde a hibákat elseprik a darab értékei, meggyőző jelenetei s a bérház lakóin át kollektív képet nyerünk Newyork tipikus szegény negyedéről. A cselekmény olcsósága, szinte moziszerű tartalma ellenére a darab, amely a rendezőnek alkalmat ad tehetsége kifejtésére, leköti a nézők figyelmét. A Maurrant család boldogtalanul él. Az asszony megcsalja urát a tejessel. A férj rajtakapja az asszonyt a hűtlenségen s részegségében megöli az asszonyt és a szeretőjét. Ezt a korántsem eredeti drámát Rice mégis úgy beleszótta művébe s a ház többi lakóinak egymáshoz való viszonyát olyan plasztikusan és őszintén ábrázolta, a szegénység komorságának, az örömtelenség formátlanságának leve-

gőjét olyan hűen érzékeltette, hogy ezért a «Street Scene»-t az író sikerültebb művei sorában kell említeni.

A «Street Scene»-ben érvényesülő szociális lelkiismeret súlyos ítéletmondás a társadalom felett, amely a maga «fejlettségében» megtűri ezt az életet. De Rice eszközei művésziek; a kritika közvetett s nem közvetlen. Nem dramatizált vezércikk ez a műve, hanem szociálisan gondolkozó vezércikkírók témája is. A «See Naples and Die» című szatirikus darabjában a társadalom előkelőibe köt bele az író. Inkább szórakoztató, mint irodalmi alkotás. A jellemrajzolás elfogadható. Indirekt elítélése a társadalom előnyeit élvezők ürességének. A párbeszéddek természetesen, a bohózatjelenetek mulattatók. A «The Counsellor-at-Law» témája ugyancsak közhelyes. Simon, a darab hőse, a nyomorkörnyezetből kiemelkedve ügyvéd lett. Valami ügyből kifolyólag az ügyvédi kamara ki akarja zárni tagjai sorából. Az ügyet sikerül elintézni, de ekkor Simon megtudja, hogy felesége, akit idealizált, megcsalta. Gyilkosságot akar elkövetni, de terve megvalósításában megakadályozza titkárnője, aki már rég szerelmes beléje. Rice sok külső, tisztára felületes hatásvadászt hajszoló eszközzel dolgozik. Viszont, akár a «Street Scene»-ben, ebben a darabban is — egyelőre még mindig félig meddig művészi szándékkal — a szocialista dogmák felé forduló meggyőződésének ad hangot az író.

«We, the People» és «Judgment Day» című darabjai kimondottan propaganda alkotások. Az előbbiben szenvedélyesen állást foglal a kapitalizmus szemből. Davis, a hős, elveszti állását s sztrájkban megsérülve munkaképtelenné válik.

Helen nevű leánya, aki tanítónő, nem kapja meg fizetését. Anyagiak hiányában Davis Allen nevű fia, aki tehetséges, nem folytathatja college-tanulmányait. Szénlopás miatt börtönbe kerül. Végül szabadon engedik. Később izgatásért megint letartóztatják, azzal vádolják, hogy agyonlőtt egy rendőrt s halálra ítélik. A drámai helyzetek érdekesek és izzók. Az író annak a bemutatására törekedett, hogy az igazságot szolgáló társadalmi és gazdasági erők a demokrácia keretében életképtelenek.

Sokkal különb a «Between Two Worlds», egyik legsikerültebb műve. Itt is a szocialista szempont igazsága mellett száll síkra az író, de értékes művészi eszközökkel. A cselekmény hajón játszódik le. A társadalom különböző típusaival találkozunk. Az író szembeállítja a gazdagok és jólakottak önzését, egyéni kielégülését és mesterkelt kultúráját, mint a kapitalizmus érték-lehetőségeit azzal a szocialista felfogással, amelynek — az író ábrázolása szerint — az a lényege, hogy az ember inkább a közösséget akarja kielégíteni, mint önmagát. A kommunista mozdirektor és a társaságbeli hölgy jellemzésében Rice az eddiginél különbsz pszichológiai képességről tett tanubizonyosságot. A szocialista monológokat szerencsésen ellensúlyozzák a gyorsan pergő párbeszéddek s az író humora.

Rice egyik tanulmányában hangsúlyozta a színpadíró technikájának szükségességét. Ez helyes is, de darabjaiban túlsok a trick és a hatás-keresés. Megfigyelő képessége, ámbátor dogmatikus, sokkal megbízhatóbb képzeleténél. Nincs fantáziája, jöllehet a «A Diadem of Snow» és a «See Naples and Die» című darabokban vala-

melyes tanujelét adta a képzeletnek. Amit Shakespeare úgy fejez ki, hogy «nebulous stuff that dreams are made on», szóval a képzelet alkotó törvényének varázsa hiányzik Rice tehetségéből. Megérti és megérteti ugyan az emberi indító-okokat, de a társadalmi és gazdasági erőket fontosabbnak tartja. Becsületes szándékú író, elkeseredett lázadó, közepes értékű művész.

TARTALOMJEGYZÉK.

	Lap
James Fenimore Cooper	5
Ralph Waldo Emerson.....	14
Henry Wadsworth Longfellow	24
Nathaniel Hawthorne.....	34
Edgar Allan Poe	45
Mark Twain	57
Bret Harte.....	71
Walt Whitman.....	80
Lafcadio Hearn.....	91
Theodore Dreiser	100
Upton Sinclair	111
Frank Norris.....	123
Jack London	137
Sinclair Lewis.....	148
Thornton Wilder	157
Eugene O'Neill.....	168
Elmer Rice.....	183





KULTÚRA ÉS TUDOMÁNY

ÚJ SOROZAT

BENEDEK MARCELL: Irodalomesztétika

JOÓ TIBOR: Bevezetés a szellemtörténetbe

NÉMETH LÁSZLÓ: Magyarság és Európa

PUKÁNSZKY BÉLA: A modern osztrák
irodalom

SZABOLCSI BENCE: Bevezetés a zenetörté-
netbe

GYERGYAI ALBERT: A mai francia regény

Cs.SZABÓ LÁSZLÓ: Levelek a száműzetésből

HALÁSZ GÁBOR: Az értelem keresése

REMÉNYI JÓZSEF: Amerikai írók

FRANKLIN-TÁRSULAT KIADÁSA